أدونيس

الشعر العربي / الشعر الأوروبي

I

لا أظنّ أن شهادة* شاعرٍ عربيّ معاصر حول تأثّره بالشعر الأوروبيّ يمكن أن تكون دقيقةً وبالتّالي مضيئةً، ما لم تبدأ بأن تجلو إشكاليّة العلاقة بين العرب وأوروبا، خصوصاً على صعيدين: الصّعيد السّياسي — الاقتصاديّ، وصعيد المكبوت الدّيني. وفي المرْحلة الرّاهنة ما يدفع بهذه المسألة إلى أوج تعقّدها.

غير أنّني أشهد هنا كشاعرٍ لا كباحث. وفي هذا ما يجعلني أكتفي، من جلاء هذه الإشكاليّة، بالإشارة إلى بعض جوانبها التي أرى أنّها تتّصل مباشرةً بميدان تجربتي الشعريّة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

II

إنني من جيلٍ نشأ في مناخ ثقافيّ كان الغرب الأوروبيّ يبدو فيه، بالنسبة إلى العرب، كأنه الأب، — الأب التّقني خصوصاً. والأب هناهو الآخر / الغيْر. وقد دخل في الذّات العربيّة، وشَقّ زمنها إلى اثنين. أي شقّها هي إلى اثنتين، الواحدة منها لا تعاصر الأخرى. وفي هذا كان الغرب الأوروبي يبدو كأنما هو أفق الإنسان، كإنسان، وكأنّ على الذّات العربيّة أن تتحدّد به وفيه، — وكأنّ هذا الأفق هو وحده المكان الذي ينبثق منه معنى العالم وصورته في آن.

تَمثّل هذا المناخ أدبيّاً في مفهوم **العالميّة**. واتّخذ منه الغرب الأوروبيّ مقياساً مارس به قمعاً كبيراً على الآداب العربيّة، تجلّى في عَزْلها، وفي النّظر إليها نَظْرةً دُنيا.

---

* نص الكلمة التي قدمت في مؤتمر «الأدب العربي وأوروبا» الذي هيأته اليونسكو، وعقد في ليشبونة (البرتغال) بين ١ — ٤ حزيران ١٩٨١.

يقوم هذا المفهوم على ثلاثة أسس :

الأول ، نَفْي الشعر (وبالتالي الفكر) الذي لا يكون ، بمشكلاته وتطلّعاته ، بأساليبه وقيمه ، غربيّاً .

الثاني ، تمجيد خصائص الإنسان الغربي وتعميمها . وفي الوقت نفسه ، تمجيد فَرادته واختلافيّته ، إنسانيّاً وحضاريّاً ، بحيث يبدو نموذجاً كاملاً للإنسان .

الثالث ، تقويم الإبداعيّة العربيّة ، أدباً وفكراً ، كظواهر آثاريّة — سوسيولوجيّة ، أو كمادّة تاريخيَّة تفيد دراستها في تفهُّم عقليّة العرب .

أَنْتجَ هذا المنظور ، من جهة العرب ، موقفاً دفاعيّاً ، أعطى الأولّية **للرّابط** الاجتماعي — القوميّ ، لا للذات الفرديّة ، وأَرْسى فكرة النّموذج الكلّي الكامل ، المتمثّل في التّراث والقوميّة ، وشدّد على الانتماء والإصالة والخصوصيّة . ومن هنا رفضه **الهامشيّة** التي تُفْلِت من الرّقابة الاجتماعيّة ، ناظراً إليها كخطرٍ يجب القضاء عليه . هكذا وجدت الأفكار القديمة الموروثة ما يعيد إليها الحيويّة : الفرد **علاقة** ، لا كيانٌ قائمٌ بذاته ، والحقّ هو حقّ الجماعة لا الفرد . وظهرت مقابل فكرة الإنسان الغربيّ — النموذج ، فكرة الإنسان العربي — النموذج . ووجدت هذه القضايا تنظيرَها المتماسك في مفهوم **الأمّة — الهويّة** .

كان لقياس[1] الشعر على الوحي أو الدّين دورٌ حاسمٌ في إضفاء الشّمول على مفهوم الأمّة الهويّة ، وتحويله إلى بُنْية مُغلقة ، مكتفية بذاتها . وإذا أدركنا أنّ الشّعر ، كفاعلية إبداعيّة ، ليس عنصراً عضويّاً من الرؤيا الدينيّة الإسلاميّة ، أو جزءاً جوهرياً من ثقافتها الرّوحانيّة ، يتبيَّن لنا مدى التأثير السّلبي الذي نتج عن هذا القياس . خصوصاً أنّ الرؤيا الدينية الإسلاميّة (كأيِّ رؤيا دينية) نقيضٌ للشعر من

---

(١) هذا القياس إيديولوجيّ أملته الممارسة التاريخيّة للدّين . إذ لا مجال ، مبدئيّاً — من وجهة دينية محضة ، لمثل هذا القياس . فالوحي مطلق ، كامل ، نهائيّ . وهو تعليم وتبشير . بينما الشعر كلامٌ إنسانيٌ ، نسبيّ . وليس بالضرورة تعليمياً ولا تبشيرياً . ولغة الوحي تقول الشّيء كما هو ، كليّاً ، أمّا لغة الشعر فلا تقول إلا **جوانبَ** منه . والدّينُ يقينٌ ثابت لا يتغيّر ، أمّا الشعر فتساؤلٌ وبحثٌ دائمان . وعالم المعنى ، دينيّاً ، **سابقٌ** على اللّغة ، وهو ، شعريّاً ، **لاحِقٌ** .

حيث الهدف أيضاً ، — كما هي نقيضٌ له من حيث اللّغة أو النّوع الكلاميّ (راجع الهامش السابق) ، — وذلك على مستويين :

الأوّل ، هو أنّ الشعر تغيّرٌ ، رؤىً وأشكالاً ، مما يجعله في تعارضٍ مع النّشور أو الغيب . فهذا مما وراء التاريخ ، أما الشّعر فيعيش في ديمومة التّاريخ مع اللّامنتهي واللّامحدود — حتّى في تغيّره .

الثاني ، هو أنّ صورة العالم الأرضي ، في الرؤيا الدينية ، زائلة ، أي فانية . ولذلك لا يجوز خَلْق الآلهة الأرضيّة ، أو الوقوع في وَهْم « الجنّة الأرضيّة » ، وهو وَهْمٌ يخلقه ، بامتياز ، الشّعر .

كان طبيعياً ، إذن ، رفضُ الشعر ، في الرؤيا الدّينية الإسلامية ، وفي ممارستها **التاريخيّة — الإيديولوجيّة** ، من حيث أنّه فاعليّة إبداعيّة ، أو معرفيّة ، أولى — لأنّ هذه تتمثّل في الوحي . لكنه استُبْقِيَ كمجرّد أداةٍ إعلاميّة لخدمة الوحي . هكذا اكتملت الصُّورة الإيديولوجيّة في هذه الممارسة : دين واحد ، لأمّةٍ واحدة ، ذات ثقافةٍ واحدة ، بعامّةٍ ، وذات شعر واحد ، بخاصّة . ولعلّ في هذا ما يُوضح لنا كيف أن الممارسة الأدبيّة العربيّة ، على مستوى المؤسّسة والنّظام ، تَتمحورُ حول **إنتاج الشّبيه** ، وإعادة إنتاجه ، استيهاماً منها أنّ في ذلك وحده ما يُحقّق التماسك — أي الحفاظ على وحدة الأمّة — الهويّة ، أو وحدة الواحد .

يتمثّل هذا الاستيهام ، نظرياً ، في المقولة السّائدة التي تؤكّد على أنّ الشعر ذاكرة جواب ، أو بالأحرى ، ذاكرة استعادةٍ للجواب المُعطى . وعلى أن دورَ الشّاعر هو أن يكتب متذكّراً ، لا سائلاً . وإنّها لدلالةٌ بالغة أن يُعَدَّ شوقي تعبيراً نموذجيّاً عن هذه المقولة ، في ما سُمّي بِ« عصر النّهضة » ، عصر اللّقاء « الحديث » ، بين العرب والغَرْب الأوروبيّ الحديث . بدءاً من هذه الذاكرة تتحدّد الإصالة التي نفهم ، في ضوء ما تقدّم ، دلالةَ اقترانها بِ« **الفِطْرِيّة** » ، وإستنادها إلى مذهبيّة قوميّة — سياسيّة . وفي هذا الضوء نفهم أيضاً كيف تُصرّ تلك المقولة على إفراد الشعر العربيّ — أي عَزْله عن الشعر الغَرْبيّ ، بِحجّة أنّه من طبيعةٍ مغايرة ، رافضةً أشكال تعبيره ، كقصيدة النّثر مثلاً ، حاصِرةً حدود **الشّعريّة** في الوزنيّة الخليليّة ، وذلك صَوْناً للأصالة من كلّ تَغْريبٍ يشوّش وضوح الهُويّة وتماسكها ، وخصوصيّتها .

III

حين أرى إلى المتنبي، كمجرّد كائن فَرد، أقول إنه ينتمي إلى جماعةٍ اسمها العرب. وتلك هي هويّته القوميّة — السّياسيّة. لكن، حين أرى إليه، كشاعرٍ خلّاق، فإنني أقول، على العكس، إنَّ هويّته تتجاوز مجرّد الانتمائيّة إلى العرب. وأقول إنّ هذا الجانب الانتمائيّ لا يمثّل من الهويّة إلا سَطْحَها، عنيتُ مستواها المباشر الذي يميّز الجماعة العربيّة، قوميّاً، عن الجماعة الفرنسيّة أو الألمانيّة أو غيرهما. فهويّتُه كخلّاق، إنما هي انتماءٌ إلى الإنسان، بما هو إنسان، وبما هو طاقة إبداعيّة مَعْرفية. وعلى هذا المستوى الإبداعي — الإنساني، قد يكون المتنبّي أقربَ إلى رامبو، مثلاً. أو إلى غوته، منه إلى حسّان بن ثابت، أو زهير بن أبي سلمى. أي قد يكون أكثر قرباً إلى **الآخر** الذي لا يشاركه الانتمائيّة القوميّة، منه إلى من يشاركه فيها. فإذا كانت هويّته، في المستوى الأوّل، ائتلافاً مع الجماعة القوميّة، فإنها في المستوى الثاني، اختلافٌ. وفي هذا الإطار نفهم كيف يكتب عربيّ بلغةٍ غير عربيّة، ويظلّ نتاجه، مع ذلك، عربيّاً. ذلك أنّ الكتابة بهذه اللّغة تصبح هي نفسها عملاً إبداعيّاً. وهذا ما ينطبق على العربّي الرسّام الذي يكتب بلغة اللون، التي ليست عربيّة، حَصْراً، وعلى النحّات والموسيقي والمسرحيّ والسينمائي والمعماريّ الذين «يكتبون» العالم بِـ «لغاتٍ» ليست حصراً، عربيّة.

ينتج عن ذلك أنّ هويّة الخلّاق ليست **مُعْطىً**، أو ليست ائتلافاً وتماثلاً مع **جوهر** ثابت مُسْبَق، وإنما هي **اكتساب**. إنه يخلق هويّته، فيما يخلق كتابته. الكلام الخلّاق هنا **لا يكرّر الواحد**، وإنما **يُعَدِّده ويُكثّره**. ولا يستعيد مُعْطى الهويّة، وإنما **يَشْحَنُ الهويّة** بإمكانات النموّ، وبالتفجُّر المُشِعّ. ذلك أن هذا الكلام هو، تحديداً، محاولة دائبة للدخول في ما لم يُقَلْ بعد. لِقولِ ما لم يُقَلْ بعد، بحيث تبدو الهويّة، كالإبداع، — كأنّما تجيء دائماً من الأمام، من المستقبل. فالهويّة ليست ما أُعْطي أو قيل، بِقَدْرِ ما هي **اللّامُعْطى واللّامَقُول**. والقول هنا لا يمكن أن يكونَ نهائيّاً، لأن الهويّة لا تُقالُ، بشكلٍ نهائيّ، إلا **دينيّاً**. وهي، إبداعيّاً، تظلّ **إمكاناً مفتوحاً**.

في هذا المنظور الإبداعي، يصحّ القول، من جهة، إنّ الهويّة العربيّة لم تُقَلْ

بعدُ، إلا جزئياً. ويصحّ القول، من جهةٍ ثانية، إنّ الكلام العربيّ الذي قيل، تاريخيّاً، يشكّل على تمايزه، وتناقضه، الهويّة العربيّة، تاريخيّاً. فهذه الهويّة التاريخيّة هي امرؤ القيس والغزالي، الشافعي وأبو نُواس، أحمد بن حنبل والحلّاج، مالك وابن الرّاوندي، المعرّي وابن تَيميّة. وهي حمدان قُرمط والحجّاج، الطّبري وعليّ بن محمد صاحب الزّنج. وما مِن معنى خلّاق وإنسانيّ للهويّة العربيّة، تاريخياً، خارج هذا التّركيب المتناقض. ولا يفكّر الفكر العربيّ شيئاً ذا قيمةٍ إبداعيّة، إلّا إذا فكّر هذا التناقُض. بتعبيرٍ آخر، لا تُعْقَل هذه الهويّة إلّا **كصيرورة**. وتاريخ الإبداعية العربيّة، بمستوياتها جميعاً، هو الذي يقودنا إلى معرفة هذه الهويّة. وبقدْر ما نحاول أن نطمسَ التّغاير والتنوّع والتعدّد، جزئيّاً أو كلّياً، نطمُسها هي ذاتها.

ومعنى ذلك أنّ الهويّة، في المنظور الإبداعيّ، ليست في **إنتاج الشبيه**، وإنّما هي في إنتاج المختلف، وليست الواحد المتماثل، بل الكثيرَ المتنوّع. فالهويّة إبداعٌ دائم — تغلغلٌ مستمرٌّ في فضاء التّساؤل والبحث، الفضاء الذي يفتحه السّؤال: **مَنْ أنا**؟ لكن، دون جوابٍ أخير. حتى الموت نفسه ليس، هنا، **إلّا** جواباً مؤقتاً. بتعبيرٍ آخر، نقول إن الهويّة، إبداعياً، هي أن تحيا وتفكر وتعبّر كأنك أنت نفسُكَ وغيرُك، في آن، بحيث تبدو في لحظةٍ ما، كأنّك الكلُّ لا أحد. هكذا يبدو الإنسان، في الإبداع، **مشروعاً** لا يكتمل، ولا يعود الآخر أجنبيّاً عن الذّات، وإنما يصبح بعداً من أبعادها، أو يصبح صورتها الثانية. وطبيعيٌّ أنّ الآخر هنا ليس الانتماءَ القوميّ، — ليس «الوطن» أو «التراث» أو «الهويّة» الجماعية، أو الإيديولوجية، وإنما هو الإنسان، المُفْرَدُ، كالذّات؛ أي هو الوعي الإنسانيّ الشخصيّ الذي يواجه الكون، ويُحاول أن يكتبه. الأنا هنا هو الآخر — كلاهما مفتوحٌ على قَرِينِه، متّجهٌ إليه في لقاءٍ دائم، لكي يزداد وجوده امتلاءً، ولكي تكون إبداعيّته أكثر عمقاً وشمولاً وإنسانيّة.

IV

ربّما تفيد هذه المقدّمات في تأسيس نظرة جديدة إلى مسألة التأثّر والتّأثير. هناك مشكلاتٌ واحدة يواجهها الخلّاقون في العالم كلّه، لكن هناك تنويعاتٌ من الأجوبة

عنها. وهي تأخذ صِيَغاً معيّنة وأبعاداً معيّنة بحسب المجيب: شخصيّته، وظروفه، وعصره. وتتقاطع وتتداخل وتتلاقى، لكنّها تبقى مُتباينة.

حين أقرأ رامبو ومن يجري مجراه، أقرأ شَرْقيَ العربيّ في صوتٍ غَرْبِيّ: الهربَ من نظام العقل، والارتماء في حيويّة الجسد، وتفجّرَ القوى اللّامنطقيّة كالسّحر والحلم والرّغبة والخيال. وحين أقرأ ريلكه ومن يجري مجراه، أقرأ التصوّف العربيّ، غوصاً على ماهيّة الإنسان، ووحدة وجود، وهشاشةَ عالم. وحين أقرأ السّورياليّة أقرأ كذلك التصوّف العربيّ، شطحاً وَإملاءً وانخطافاً. وحين أقرأ دانتي أو غوته أو لوركا أو غونّار إيكلوف Gunnar EKELÖF، أرى أضواء عربيّة تتلألأ في الدّروب التي تسلكها كتاباتهم الغَرْبيَّة. أذكر هذه الأسماء، تمثيلاً لا حَصْراً، لأقولَ إنّ تأثّرهم هنا بالشّعريّة العربيّة هو نوعٌ من لقاء الذّات بالآخر، من لقاء الآفاق الإبداعيّة الغَرْبِية وتفاعلها، عِبْرهُم ومعهم، مع الآفاق الإبداعيّة العربيّة.

الذّات والآخر، إبداعيّاً، انطراحٌ في مصيرٍ واحد. ولا تتميّز الذّات بدءاً من انقطاعها عن الآخر، بل بدءاً من علاقتها به. إذ لا تميّز للذات خارج هذه العلاقة. والمسألة، إذن، ليست في انقطاعكَ عن الآخر، بل في تفاعلك معه وبقائكَ أنت أنت. وكما أنّه لا ذات بلا آخر، فلا ذات بلا تأثرٍ وتأثير. التأثير، هنا، نوعٌ من الشّرارة تَسطع عند الآخر، وتوجّه الذات إلى مزيدٍ من معرفة نفسها — مزيد من اكتشاف ما في أعماقها من الضّوء الكامن. التأثير، بكلامٍ آخر، **تنبيه**. لهذا كان لا بُدَّ لما تأخذه الذات، عبر هذا التّنبيه، من أن ينصهر فيها ويتماهَى معها، لا أن يبدو كأنّه يلتزق التزاقاً. لكن حين يكون التأثر التزاقاً، لا تعود المسألة مسألة إبداع، بل مسألة امّحاء[1].

---

(١) يجب أن نشير هنا إلى أنّ الغرب الأوروبيّ نقل إلينا نصوصه الثقافية، كأجزاء من نظام سياسيّ — قوميّ «متقدّم»، — أي كهجوم من الآخر على الذّات، لكي يَستَتْبِعَها، أو لكي ينفيَها. هكذا كانت هذه النّصوص نوعاً من الغزو. وكلّ غزوٍ يقتضي دفاعاً. ومن هنا أدخلنا الغرب في لعبة الدّخيل/ الأصيل، الغزو/ الدفاع. ومن الطّبيعي أن يكونَ المجال هنا مُلْكاً للأقوى، وأن يكون الأعظم قوة هو الأكثر هيمنةً. وبهذه الهيمنة، نظر الغرب إلى الابداعية العربية كجزء من نظام سياسيّ — قوميّ «متخلّف»، فعدّها متخلّفةً هي، أيضاً.

V

في هذا الأفق من العلاقة بين الذّات والآخر، دخلتُ إلى عالم الشعر الغَرْبيّ، وبخاصّةٍ الفرنسي. ولم يكن تأثّري به نابعاً من اتّجاهٍ محدّد، يمثّله شاعرٌ أو أكثر، وإنّما كان نابعاً من حركته ككلّ. ولم يكن تأثّراً بالقول الشّعري من حيث هو رؤيا للعالم، وإنما كان تأثّراً بمشكليّة الإبداع الشعريّ، وما تطرحه من قضايا وتساؤلات. بعبارة ثانية، لم يكن الشعر الغربيّ، بالنسبة إليّ، نموذجاً يُحتَذى، بما هو مقاربة خاصة للإنسان والعالم، وإنما كان **صَدْمةً مَعْرفيّة**. ومِن هنا، قد يكون الأصحّ أن أقولَ — ولعلّ في هذا شيئاً من المفارقة — إنّ تأثّري بالإبداعيّة الغَرْبيّة، **ككلٍّ فكريّ**، كان أقوى وأغنى من تأثّري بجانبها الشعريّ الجزئيّ.

أتاحت لي هذه الصَّدْمة أن أضع الشعريّة العربيّة والشّعريّة الغَرْبيّة وجهاً لوجه، وأن أقارنَ بينهما. وتأكّد لي، في هذه المقارنة، غِنى **الأولى**، موسيقى ومفرداتٍ، لكنني بالمقابل اكتشفت فقرَها، تشكيليّاً، وتحرّكها في مدارٍ ضيّق. أمّا الثانية فتأكّد لي غناها التشكيلي، وتفجّرها الحرّ الذي يتجاوز كلّ عائقٍ، سواءٌ جاء من الماضي أو من الحاضر. في هذا تتمثّل بدايات تفكيري واهتمامي **بتطوير** الشّعريّة العربيّة، متأثّراً بتلك الصّدمة المعرفيّة. وقد تجلّى ذلك في أمرين: يتّصل الأول بالشّكل أو، على الأصحّ، **بالتشكيل**. ويتّصل الثاني بما لا أجد ما يعبّر عنه خيراً من كلمتي **التّجريب والاستِقْصَاء**.

١ — من الناحية الأولى، لم تعد الوزنيّة الخليليّة، بالنسبة إليّ، مقياساً حاسماً في تحديد الشعريّة، وأخذت أنظّر لمقياسٍ آخر يستمدّ أصوله من موسيقيّة اللّغة العربية، ومن طريقة التّعبير — استناداً إلى هذه الموسيقيّة التي لا تمثّل الوزنيّة إلّا بعضاً من جوانبها. ومن هنا تفتح أبواباً عديدة واسعة، أمام تكويناتٍ وتشكيلاتٍ شعريّة جديدة تُغني الشعريّة العربيّة، بخاصّةٍ، والموروث الشعريّ العربيّ، بعامّة، وتُمكّن الشّاعر من أن يتجاوز ضيقَ العبارة، حين تَتّسعُ رؤياه.

هكذا عملت على أن أُدخل إلى الشّعريّة العربيّة مفهوماتٍ جديدة، أصبحت اليوم تشكّل أجزاءً عضويّة منها. أوجز أهمّها في ثلاثة:

الأول ، هو مفهوم **قصيدة النثر**. وحين أطلقت هذه التسمية (١٩٦٠) ، التي كانت عنوان دراسةٍ حول هذا المفهوم ، هُوجِمَت هجوماً حادّاً اتّخذ طابعاً سياسياً — قومياً ، إذ رأى فيها الذين هاجموها — وما زالوا يهاجمونها — خَرْقاً لمبدأ الشعر العربي ، وبالتالي ، تهديماً لتراث اللّغة الشعرية العربية . لكن ، على الرّغم من ذلك ، تكاد اليوم قصيدة النّثر أن تكونَ الطريقة التّعبيرية الغالبة ، خصوصاً لدى الشّعراء الشّبّان . بل تكادُ أن تتحوّل عند بعضهم إلى نوعٍ من الحماسة الفنّية العصبيّة ، فتصبح مقياساً حداثوياً ، **وزيّاً** مميزاً للدخول في الحداثة الشعرية العربيّة . ولا شكَّ أنّ في هذا خِفّةً كثيرة ، لكن لا بدّ من أن نتفهّمها ، إيجابياً ، بين أشياء أخرى كثيرة يدفعهم إليها طموحهم المشروع للخروج من العالم القديم .

الثاني ، هو مفهوم **القصيدة الشّبَكيّة المركّبة** ، التي هي نَصٌّ — مزيجٌ ، تتآلف فيه الوزنيَّة على تنوّعها ، مع النّثرية على تنوّعها . وفي هذا النوع من البناء التأليفيّ إغناءٌ كبيرٌ للشعريّة العربيّة ، عدا أنه يمهّد لإعادة النظر أساسياً في نظريّة الأنواع الأدبية .

الثالث ، هو المفهوم المتّصل بما سمّيته **لاحِقيّة الشّكل** ، مقابل **أسْبَقيّته** في التّقليد الوزني الخليليّ . فلم يعد الشّكل الشعريّ ، بالنسبة إليّ ، قاعدةً جاهزة ، وإنما أصبح تموّجاً يتبع الحركة النفسيّة ، فيما تمارس نشاطها الخلّاق . بل لم يعد هناك من شكلٍ ، في المطلق ، وإنما أصبح لكل قصيدة **شكلُها الخاص** .

٢ — أمّا من الناحية الثانية ، فقد نَظّرت لما سمّيته **بقول المجهول** ، مقابل التّقليدية التي نَظّرت وتنظّر **لقول المعلوم** . وفي هذا ما أتاح تفجير كثيرٍ من الحدود في النظرة الموروثة إلى **الأنا** ، **والجسد** ، **واللغة** ، وأتاح الدّخول إلى عالم **المَكْبوت** العربيّ ، وهو عالم شاسعٌ هائل قلّما يجرؤ العربيّ على الخوض فيه . وفي هذا كلّه أكّدت على أنّ الشعرية العربيّة تقوم ، في جانبها الطليعيّ اليوم ، على **التّجريب المُفْتَتِح** ، وعلى أنّ الخصوصيّة الإبداعية هي ، تبعاً لذلك ، خصوصيّة الذّات الشاعرة ، لا خصوصية «الجماعة» أو «التراث» وعلى أن الشعر سيرٌ في فضاء الحريّة ، وتأسيسٌ له في آن ، أي أنه تحرّكٌ دائمٌ في اتّجاه ما لا ينتهي . وفي هذا ما

يجعل الكتابة الشعريّة **استقصائيّة**، خارج المعطى المحدّد والمحدود، أي يجعل منها **مشروعاً لا يكتمل**، إلا جزئياً، شأن الإنسان نفسه.

كان واضحاً لديّ أن هذه المفهومات، تُدْخِلِ الحداثة الشعرية العربيّة في ائتلاف مع الحداثة الشعريّة الغربيّة، حين يُنْظر إليها في ذاتها، وبمعزلٍ عن سياقها في الممارسة. ولهذا كان حرصي شديداً، تنظيراً وممارسة، على أنّ الشاعر العربيّ الحديث يجب أن ينتج الاختلاف عن الشعر الغربي الحديث، وإن كان يستخدم بعض مفهوماته التّقنية أو النظريّة. إذ لا بدّ لهذه من أن تتكيّف مع عبقرية اللّغة العربيّة، وبشكلٍ أدقّ، مع شِعْريّتها الخاصّة.

إنّ عليّ، **كذاتٍ**، أن «أطلب العلم ولو في الصّين»، أي أن أرى إلى **الآخر** كشريكٍ لي في المعرفة، وأن أرى إلى نفسي **كمشاركٍ** له في علمه. عليّ، بعبارة ثانية، أن أتمثّل تجربة الآخر من أجل أن أعمّق تجربتي الخاصّة وأوسّع حدودَها. لكن عليّ، في الوقت نفسه، حين أشارك الآخر في «آلة» المعرفة، أو «أشكال» البحث، أن أنتج **المختلف**. فحين أستخدم، مثلاً، قصيدة النثر **كشكل** سبقني إليه الآخر، يجب أن أنتج ما يغاير نتاجه. وبعامّةٍ، أقول، حين أستخدم طريقةً ما من طُرُق الآخر، لا بدّ من أن أعرّبها — أن أعطيها سمة لغتي الخاصّة، وشخصيّتي الخاصّة، وأبعاد الرّؤيا الخاصّة بي — رؤياي إلى الإنسان والحياة والعالم.

والحقّ أننا أذا استثنينا بعض مظاهر التّقليد الذي لا يخلو منه شعرٌ في أيّة أمّة، وفي أيّ عصر، فإنّ هذا التكيّف الذي أعنيه متحقّق تماماً.

إنّ قصيدة النّثر، مثلاً، هي اليوم قصيدة عربية، بكامل الدّلالة، بنيةً وطريقةً، مع أنّها في الأساس مفومٌ غربيّ، وقد أخذت بُعدَها العربي خصوصاً بعد تعرّف كتّابها على الكتابات الصوفيّة العربيّة. فقد اكتشفوا في هذه الكتابات، وبشكل خاص كتابات **النّفري** (المواقف والمخاطبات) وأبي حيان التوحيدي (الإشارات الإلهيّة) والبسطامي (الشّطحات)، وكثير من كتابات محيي الدين بن عربي والسّهروردي، أنّ الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هي، جوهريّاً، شعرية، وإن كانت غير موزونة.

وما يقال ، في ما يتعلّق بقصيدة النثر ، حول هذا المستوى من التكيّف ، يقال كذلك في ما يتعلق بالعناصر التقنية والمفهومات النظرية الأخرى.

VI

اليوم ، في ضوء الصّدمة المعرفيّة ذاتها التي أشرت إليها ، وفي ضوء التّجربة الشعريّة العربية الجديدة التي تَرَسّخت ، وأعطت للشعريّة العربيّة أبعاداً جديدة **تغيّر معها مفهوم الشعر ذاته** ، يتضاءل كثيراً احتفائي بالشعر الرّاهن في الغرب الأوروبيّ ، وأرى أنّ في النّتاج الشعريّ العربيّ الرّاهن ما يتقدّم عليه ، رؤىً وطرائق تعبير. فهذا الشعر دخولٌ فاجعٌ ، لكنّه آسِرٌ ، في مَجْهولٍ ما. وهو يفرض أن تُقاسَ عظَمةُ المبدع اليوم ، بمدى قدرته على معايشة أو احتضان المجهول — ذلك اللاّنهائيّ في الإنسان والكون ، وفي مدى تأصله في الكشف الذي يقود إلى مزيد من الكشف.

وإذا أدركنا أزمة المشروع الغربي ، ثقافيّاً ، سواءٌ في التّقْنية التي استعبدت الإنسان ، مع أنّها كانت في الأصل وسيلةً لتحريره ، أو في الليبراليّة التي لم يعد لديها ، نظرياً ، ما تقوله ، أو في الماركسيّة التي لا تبدو في الممارسة الغربيّة ، إلّا شكلاً آخر للمركزية الأوروبيّة — إذا أدركنا هذا كلّه ، فيما نتأمّل عميقاً في الشّرر الشعريّ الذي يَنْبعث مِن جسد العالم العربي الآخذ في التّفتّت حتى الرّماد ، نكتشف أن في هذا الشرر الذي يتطاير معه الإنسان نفسه ، ما يقدّم للشعر الغربي ، أمثولة فريدة : فهو إذ يعانق المأساة ويحتضن الرّماد ، يفتتح فيما وراء التّقنية نوعاً من العودة إلى الأصليّ الجوهريّ ، كنواةٍ لمعنى الإنسان. الفن ، الشعر ، في هذا المنظور ، ليسا فَعّالية تَرَف. ووراء التّهميش الذي يريد بعضهم أن يفرضه عليهما ، باسم مفهوم تَقْنويّ أعمى للحداثة ، سيكونان على النقيض من الخطاب العلمويّ — التكنولوجيّ ، ملجأً وعاصِماً لجميع الذين يريدون أن يتكلموا وأن يتحاوروا في إطار اختلافهم الموحّد — أعني في إطار الفنّ كطبيعةٍ ثانية — إطار ما يمكن أن أسمّيه ثقافيّاً بِـ «عَصْر الاختلاف المؤْتلِف».

أدونيس

(باريس — ليشبونة ، أوائل حزيران ١٩٨١)

النقد العربي وآفاق النقد الجديد

[عقدت هذه الندوة، المخصصة لمناقشة مشكلات النقد العربي وآفاقه، على مرحلتين، شارك فيها: خالدة سعيد وكمال أبو ديب والياس خوري، وأدارها: سمير الصايغ].

سمير الصايغ: ظهرت في السنتين الماضيتين، ثلاثة كتب نقدية لكم: «حركية الابداع»، لخالدة سعيد، «دراسات في نقد الشعر»، الياس خوري، «جدلية الخفاء والتجلّي»، لكمال أبو ديب.

الملاحظة العامة التي يمكن استخلاصها هي بروز أساليب نقدية متميزة ومختلفة عن النقد في السنوات الماضية، والذي رافق الحركة الشعرية الحديثة. لكني أرى، أن هذه الكتب النقدية، تأخذ نوعاً من الاستقلالية النقدية — الابداعية، كأن النقد عالم فني قائم بذاته، وليس مرتبطاً ارتباطاً أساسياً بالنصوص التي يتناولها. أي، بدا أحياناً، كأن هذا النقد يخدم أسلوبه أكثر مما يخدم النص الشعري أو الأدبي، بهدف إيضاحه وتعميقه. **فهل توافقون على هذه الملاحظة؟**

خالدة سعيد: أرى، على العكس، أنّ هذه الأعمال الثلاثة شديدة الاحتفال بالنص، بل من أهم مميزاتها، وما يحدد اتجاهها النقدي هو الاحتفال بالنص، والتعامل معه على أنه حالة من الكينونة استكملت شروط الحياة، وبات بمقدورها أن تستمر في التفاعل (أي في التأثر والتأثير، الاضاءة والاستضاءة، الاغناء والاغتناء) عبر زمان لا يتحدد باستمرار العوامل التي ولّدتها.

فالناقد يدرس النص أي البنيان اللغوي المتولّد عن هذا الانزياح أو التحرك من المُعاش الى العمل الفني، واتّجاهه يتعيّن من خلال ملامح من أهمها: كيفية تقييم العلاقة بين النص والمُعاش باعتبار المُعاش مرجعاً للنص، ووجهة العمل بين الانطلاق من النص والتعامل معه

في خصوصيته أو الانطلاق من المُعاش نحو النص كدراسة حياة الفنان ومختلف الظروف والأوضاع التي أثرت فيه ، والنظر اليها على أنها مدخل إلى نتاجه ، وهذا يعني البقاء ضمن حدود نظرية المحاكاة التي تحكمت بفهم الآثار الفنية قروناً عديدة.

الأعمال الثلاثة إذن تقع ضمن الاتجاه الذي ينطلق من النص وخارج نظرية المحاكاة ، على الأقل بمفهومها الضيق.

أما عن مسألة الاستقلالية النقدية وعدم ارتباط النص النقدي بالنصوص الابداعية ، فأنا أعتقد أنّ الاستقلالية الكاملة لا تقدر أن توجد ، إنما دون أن يعني هذا تبعية النص النقدي للنص الابداعي. ويمكن أن أشبه علاقة النص النقدي بالنص الابداعي بعلاقة هذا الأخير بالمُعاش أو ما أشير إليه باسم الطبيعة حيناً وباسم الواقع حيناً آخر. وإذا كان البنيان اللغوي (في النص الابداعي) انزياحاً ينتج مسافة ما ،امتداداً ما للمعاش ، وكانت الابداعية تُلْتَمسُ في هذا الانزياح أو مقدار هذا الامتداد الذي أُنتج ومن ثمّ في مدى استكمال هذا البنيان اللغوي لشروط الحياة والنمو والتفاعل باستقلالية ، فإن النص النقدي انزياح آخر ، امتداد آخر للعمل الفني. وليس النص الابداعي مرجعه الوحيد ، لأنّ هذا النص النقدي حصيلة حركات مركبة بينها : حركة النص كمؤثر فاعل في اتجاه الناقد ، وحركة مجموع الحساسيات والمحاور لعصر ما وثقافة ما ممثلة بالمتلقي الناقد في اتجاهها نحو النص وإضاءته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

س. الصايغ : ولكن ، هل النص هو الذي يفرض منهجية الكتابة النقدية؟ لأننا نلاحظ في كتابك : «حركية الابداع» ، تنوعاً في الاسلوب النقدي. هل هذا يعود الى طبيعة النص ، أم الى تطور في مفهومك النقدي؟

خ. سعيد : إن هذا التنوع الذي تشير اليه قائم في الاسلوب وليس في المنحى العام. منذ المقالة الأولى التي كتبتها كنت أنطلق من جسد النص. لكن بما أنني أبحث باستمرار عمّا يعمق رؤيتي للنص ، عما يمكنني من اختراق النص واستنطاقه بشكل أبعد فإن التطور يصبح السمة التي أتطلع إليها ، هكذا لا تكون دراساتي أعمالاً ناجزة كاملة بل سجلاً لهذا البحث. على أية حال لا أطمح (ولا أحاول) الوصول إلى إجراءات معممة أطبقها على النصوص جميعها ، لا سيما أنني عادةً لا أنتقي المألوف من النصوص ، بل ما يطمح منها إلى التجاوز وخرق المألوف. وهنا تصح ملاحظتك بأنني أتأثر بطبيعة النصوص.

الياس خوري : أنا أرى أن الأساليب والمناهج النقدية ، ليست مفصولة عن تطور الحركة الأدبية العربية. فنحن نلاحظ ، أنه في بدايات التحولات الجديدة في الشعر والقصة والرواية ، فإن هذه النتاجات لم تكن قادرة على الانتقال الى المستوى المفهومي. لأنه يفترض في النقد أن

يقوم بنقل الابداع وتحويله الى المستوى المفهومي إذ يفترض بالنقد، محاولة نقل الابداع وتحويله الى مفاهيم جمالية جديدة، على اعتبار أن الابداع يتضمن في داخله رؤية جديدة وحساسية جديدة.

نلاحظ أنه نشأ مع الشعر الحديث، نقد يواكب الأعمال الابداعية، ويحاول أن يشكل صداها، إذ يقوم بتلخيصها وشرحها والتعليق عليها. وهذه هي السمة الغالبة لنماذج النقد الأساسية التي رافقت مجلة «شعر». مشكلة هذا النقد هي في كونه لا يستطيع التحرر من التبعية المطلقة للأعمال الأدبية، ولا يضيف شيئاً، سوى أنه يلعب دوراً في مرحلة تاريخية معينة. الآن، إذا اعتبرنا أن هناك محاولات نقدية جديدة، فهذا يعني أن هناك نضجاً، أي هناك محاولة لنقل هذه التجربة الى مستوى جديد، ومحاولة تجاوز مرحلة كتابة التعليقات على هامش النص الابداعي.

هل هذا ممكن في الثقافة العربية المعاصرة؟

هنا، وقبل أن ندخل في تحديد النقد، وتحديد مفهومنا لعلاقة النص النقدي بالنص الابداعي، الذي هو جوهر السؤال، هناك نقطة أولية، وهي أن النقد، هو فن يجمع كل العلوم ويتكىء عليها، وفيه يظهر تطور العلوم الانسانية، في المجتمع. فالنقد لا يستطيع أن يكون مفصولاً عن علم اللغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والى آخره. وفي مجتمع كالمجتمع العربي، حيث لا تزال هذه العلوم في طور الترجمة، وحيث لا نتنج المعرفة بل نستهلكها، فإن السؤال الذي يطرح، هو كيف نستطيع أن نؤسس لنقد جديد، في ظلّ غياب هذه العلوم.

من هنا فإن ملاحظتي حول هذه الكتب الثلاثة، هي أنها كتب تقدم اجتهادات. نحن نحاول أن نجتهد، واجتهادنا قائم أساساً على علاقة تبدأ بذوقية بالنص، يقوم اجتهادنا على وجود ذوق جديد وحساسية جديدة في الثقافة العربية، وهذا الذوق لا يجد تعبيره المفهومي عن نفسه. ونحن نحاول باجتهادنا، أن نجد لغته، أو أن نقترب منها. لذلك، فلغتنا هي لغة ملتبسة، من حيث المنطلق.

فهذا الجديد النقدي ينطلق أساساً من ذوق وحساسية فنية. والذي ينظم هذه الحساسية، ويحولها الى عمل نقدي له معنى، هو تركيزها على محاولة قراءة النص من الداخل. وأنا أوافق خالدة سعيد، على أن النص بالنسبة للناقد يشبه الطبيعة أو العالم بالنسبة للمبدع. فالناقد يتقدم من غابة اللغة والارشادات والدلالات، ليقدم قراءاته أي نصه.

وتتكىء محاولة قراءة النص من الداخل على انجازات تمّت في ثقافات أخرى، وعلى قراءة جديدة للنقد العربي القديم، ولكن الأساسي فيها هي محاولتها قراءة النص العربي، دون أن

تُسقط عليه أشياء من خارجه ، وهذا هو الذي يميز النقد الجديد ، عن النقد السابق . فأغلب النقد كان حتى الآن ، محاولة لاسقاط المنهج على النص ، وشدّ النص الى منهج.

س. الصايغ : ألا تلاحظ ، مثلاً ، أن هناك منهجية صارمة ، كما في كتاب كمال أبو ديب ، الذي استخدم منهجاً محدداً ، وطبقه على الشعر القديم والحديث؟

أ. خوري : بلى ، ولكن في كتاب أبو ديب هناك أكثر من هذا ، هناك المنهج ، وهناك البحث الداخلي في النص . وربما ، هذه هي احدى المرات النادرة في الثقافة العربية ، حيث نجد سيطرة على المنهج ، وليس مجرد توسل له. فالمنهج ليس وسيلة بمعنى الذريعة.

خ. سعيد: هناك منهجية في دراسات كمال ابو ديب لكن ليس هناك اجراء موحد. السيطرة على المنهج التي يشير اليها الياس خوري هي نتيجة للترابط العضوي بين العمليات الاجرائية والمنطلق النظري. الاجراءات هنا جزء من الرؤى والحدوس التي دفعت الدارس الى تقصي هذا الوجه أو هذا الملمح دون غيره. وفي رأيي لا تكفي قراءة مقالات أو فصول من أعمال كمال ابو ديب لرؤية منهجيّته، ولا بد من قراءة مجموع أعماله. قراءة هذا المجموع تكشف لنا أن كمال أبو ديب يطرح أسئلة أساسية متكاملة حول البنى والانساق في الفكر العربي، ممثلاً بالنصوص الابداعية خاصة، لفهم الآلية التي بموجبها يتحرك وينتج الصور. وفي هذه الحال تصبح المنهجية الصارمة ضرورية، وبدونها لا يمكن امتحان الفرضيات والنهوض ببناء نظري.

كمال أبو ديب: النقطة الأساسية التي ننطلق منها، في عملنا، هي وجود وعي نقدي جديد، أي وعي جديد لطبيعة العمل الأدبي لا يقلّ في أهميته عن التغير الأساسي في الفاعلية الشعرية الذي حدث في الخمسينات والستينات. ماذا أقصد بالتغيّر في طبيعة العمل الأدبي؟

هناك ادراك أساسي بأن النص هو فاعلية متميزة، فاعلية لغوية. النص ليس لوحة فنية، ولا هو إعلام أو خطاب سياسي، وهو ليس صياغة فكرية مستقلة بحد ذاتها، يمكن تلخيصها أو شرحها أو وصفها، بمعزل عن اللغة. الادراك الأساسي، إذن، هو أن الفاعلية الأدبية هي فاعلية لغوية بالدرجة الأولى. وانطلاقا من هذا الادراك تنشأ استقلالية النص واستقلالية المنهج النقدي.

عندما نقرأ النص، ونقول انه فاعلية لغوية بالدرجة الأولى، فإن هناك شيئا جديدا فعلا. فالنقد الذي كان طاغياً في العالم العربي يتمثل في تيارين نقديين: الأول، يلخص التجربة التي يجسدها النص، ويعلق عليها، فيصبح التعليق خارجيا وناتجا عن تمثل شخصي مباشر، علاقته بالنص غائمة واخبارية. والثاني، هو الاتجاه الانطباعي، الذي أضع الاتجاه الايديولوجي في داخله.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما الآن ، فعندما نقول إن النص الأدبي هو فاعلية لغوية ، وعندما نعتقد أن النص هو وجود موضوعي مستقل ، فإننا أصبحنا نحدد أنفسنا من حيث المنطلقات ، بالسبل التي نحاول الاقتراب بها من النص ، لذلك أصبحنا نجد أكثر من قراءة واحدة للنص ، لأننا نكتشف باستمرار طبقات من العلاقات الموجودة فيه .

النقد الجديد ، جاء كنتيجة لتطور ثقافي شامل ، تطور النصوص الابداعية والتجربة الثقافية ، ونتيجة احساس عميق بأن الوعي النقدي ضامر في الثقافة العربية .

تتألف العملية النقدية من عنصرين : هناك النص ، وهناك التناول النقدي له . وهناك ظاهرة أود أن أشير اليها ، وهي أنه علينا ، ربما ، ان نستبدل كلمة نقد بكلمة اخرى بشكل نهائي . لاحظ عناوين الكتب ، وهي تركّز على كون النقد هو دراسات . هناك اتجاه للخروج من مفهوم النقد ، كما في الأصل العربي القديم ، الدرهم المزيّف والدرهم الصحيح ، الذي تطور في الذهن . الى موقف عدائي أو إطرائي للعمل الأدبي ، نحن نحاول أن نتخلّى نهائيا عن هذا الوضع ، ونحوله الى عملية اكتناه للنص الأدبي . اما موقفنا المسبق من النص الأدبي فهو صفر . فأنا أقيم علاقة مع النص سابقة للنص .

س . الصايغ : أتساءل إذا كانت هذه العلاقة كما صورها ابو ديب ممكنة . لأن التعامل مع النص قادم من ثقافتك التي تشكل الكثير من قيمك وذوقك ، فمسألة الاستقلال التام والبراءة ، مستحيلة ، فأنت طرف . عندما تفترض استقلال النص فانك تفترض استقلالك أيضاً .

أ . خوري : كان النص الأدبي ، يعامل بأحدى طريقتين : اما بقدسية ، وهو بالتالي لا يدرس ويحلل ، بل نكتب تعليقات على هامشه ، أو باحتقار ، كما نرى ذلك في الكثير من نماذج النقد الايديولوجي ، حيث جرى استخدام النص من أجل قول أشياء تقع خارجه بشكل كامل . وبالتالي ، فقد أهملت الخصيصة الرئيسية التي للنص ، بوصفه بنيانا لغويا ، وعلاقاته الأساسية هي علاقات بين الكلمات ، مما يعني امكانية قراءته على أكثر من مستوى . لكن المسألة ، كما يبدو لي ، بالغة الخطورة ، فنحن في الثقافة العربية الحديثة لا نمتلك الفصل بين المستويات . فالمستويات ، في مجتمعنا العربي ، في مرحلة الانتقال التي يمر بها ، مختلطة . لهذا السبب تختلط المستويات في النص نفسه . ولاجل هذا ، ربما ، يصبح اقترابنا من النص غير بريء ، أريد أن أضيف قليلا الى ما قاله أبو ديب ، فنحن نحاول الاقتراب من النص باعتباره مبنى مستقلا ، غير ان قدرتنا على هذا الاقتراب ، تبقى محدودة ، بحدود الواقع الثقافي الذي نعيشه واحتمالاته .

خ . سعيد : أحب أن أضيف تأكيداً ، وتعليقاً على قول سمير الصايغ «أي التعامل مع النص

قادم من ثقافتنا». قراءتنا للنص هي قراءة جيل وقراءة مرحلة ثقافية لنص يمثل زمانه، وبالتالي فهي مرشحة كأي قراءة، لأن تكون قراءة تاريخية. وطبعاً لكي تكون القراءة تاريخية يفترض في الناقد أن يكون شديد الاصغاء لما يتحرك في زمانه (وأفكر هنا في الياس خوري خاصة) ومحيطاً بالوضعية المعرفية. من هنا إمكان تعدد القراءات باختلاف البيئات واختلاف الأزمنة. وما قاله كمال أبو ديب من أن الموقف المسبق من النص الأدبي هو صفر صحيح نظرياً وانطلاقاً فقط ما دام الناقد لا يتحرك من المعاش الى النص ولا يقوم بأي اسقاطات على النص كما لا يقوم بإحالته الى ما هو خارج عن خصوصيته، بل يتعامل مع النص من ضمن هذه الخصوصية. غير ان القدرة على الرؤية، والمحاور أو العلاقات التي نستجيب لها ونوليها الاهتمام مرهونة بمجموع الافكار والهواجس والشروط العامة والخاصة التي تكوّن شخصيتنا الثقافية، وبالأدوات التحليلية التي تمّ تطويرها أو تلك التي تهيء لنا الوضعية المعرفية تطويرها.

س. **الصايغ**: نعود قليلا الى معنى استقلالية النص، فاستقلالية النص، تعني اننا اعطينا الحرية الكاملة لأي نص أدبي بأن يكون مستقلا، فأي نص كتابي أو لغوي يصلح في النهاية أن يكون مادة للنقد.

ك. **أبو ديب**: كل نص هو مستقل بشكل فعلي، فاستقلال النص لا يأتي من شيء نحن نمنحه له، بل ينبع من طبيعته نفسها، ومشكلة المناهج النقدية السابقة أنها لم تكن قادرة على ادراك هذه الخصيصة، وكان هناك خلط مستمر بين العالم الخارجي وبين النص، كان العالم الخارجي هو الذي يمنح النص طبيعته. النص وجود مستقل تحديدا، يملك بنيته الخاصة وعلاقاته، أي يملك الأشياء التي تمثلها اللغة، من هنا يأتي ارتباط النقد بعلم اللغة كما نشأ عند سوسور والبنيويين. وبهذا المعنى، فإن قولنا بأن النص مستقل، هو وصف فيزيائي لحقيقة النص، كما يفعل عالم الفيزياء عندما يصف المادة بأنها مؤلفة من ذرات.

س. **الصايغ**: هذا يعني أن النقد قد تحول الى علم!

ك. **أبو ديب**: النقد هو محاولة للوصول الى علم، الذي هو علم الدراسة، لكن هذا لا يقود الى النتيجة التي افترضها، وهي أن يصبح أي نص مساويا لأي نص آخر.

خ. **سعيد**: الخطوة الأولى نحو علمية النقد تحققت منذ الانفصال عن الميتافيزيقا وابطال النظرة الغيبية الى العمل الأدبي، وهي نظرة تمثلت في «الالهام» و«العبقرية». الخطوة الثانية الأساسية هي ما ذكره كمال أبو ديب حول الاقرار بخصوصية النص الابداعي، وبالتالي عدم إحالته الى ما هو خارج عنه، وهذا يفترض التعامل معه، انطلاقاً، من حيث هو لغة؛ لكنه، بالطبع، لغة مختلفة، لغة شديدة التركيز تملك القدرة على بث الدلالات المتعددة، كما أنها لغة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شبكية تتداخل فيها النوازع والمؤثرات وتتفاعل خلالها مستويات عديدة (الموروث والراهن، الخاص والعام...) تفاعلاً تحويلياً وتوليدياً. وخصوصيتها تكمن في الصياغة التي يتمثل فيها هذا التركيز وهذا التفاعل؛ وتلتمس قيمتها في مدى حركتيها أي مدى قدرتها على التحويل وعلى انتاج الدلالات. ولا تلتمس هذه الخصوصية خارج حدود النص. ومن هنا لا يمكن لأي نص كان أن يدعوني إلى العمل عليه.

أ. خوري: كل نص قابل للدراسة والتحليل. ولكن الذي يميز النص الأدبي، الابداعي، هو قدرته على أن يقدم أكثر من امكانية قراءة، ومن داخله. الخطاب السياسي أو النص لايديولوجي، يمكن أن يقرأ أكثر من قراءة، ولكن من خارجه، يقرأ من الداخل قراءة واحدة، أما القراءات الاخرى فهي قراءات سوسيولوجية أو انتروبولوجية أو تاريخية. الذي يحدد أدبية النص، هو في تعدد قراءاته الداخلية في علاقاته وطبقاته المختلفة.

أما في ما يتعلق بالنقد، فان اجتهادي أن نشوء نقد جديد، مرتبط أساساً بتطور النص الابداعي العربي، فالنص الابداعي حين دخل في التعدد، سمح لنا بالوصول الى هذه المقتربات الجديدة لدراسته.

خ. سعيد: النقد الجديد مرتبط بتطور النص الابداعي العربي بمعنى أنه مرتبط بالتحرك الاجمالي للثقافة العربية ونوعية النظر، ولأن النص الابداعي العربي المعاصر يشكل حقلاً غنياً يغري بالدراسة؛ فهذا النص هو بمثابة مقطع عميق جداً تكشف دراسته الخطوط والتحركات في بنية الفكر والعلاقات والمواقف وطبيعة الحساسية. هذا النقد ليس وقفاً على النصوص المعاصرة، بل يحقق نتائج مدهشة حين يحلل النصوص الجاهلية أو العباسية. قراءتك لألف ليلة وليلة أو لامرىء القيس كشفت ما لم يخطر للنقد التقليدي. ثم خذ مثلاً دراسة كمال أبو ديب لمعلقة لبيد ولشعر أبي نواس والنتائج المدهشة التي توصلت إليها.

س. الصايغ: ولكن ما هي دلالات التقاء هذا النقد الجديد، مع البنيويّة، وليس مع التحليل النفسي أو الاجتماعي. هل يعيدنا هذا الى أهمية الشكل في الابداع.

ك. أبو ديب: المسألة أكثر تعقيداً من هذا الابداع ليس شكليا. وهذا اللقاء يعود الى جملة أسباب. فالنقد النفسي طبق بشكل بالغ السوء في العالم العربي، كما أن النقد الايديولوجي، كما طبق، لم يستطع أن يصل الى طرح عميق وشمولي في الوقت نفسه. والسبب الرئيسي الثاني، هو أننا بدأنا في الثقافة العربية، نرى نتائج المعاناة التجزيئيّة للثقافة والفكر والمجتمع. وبدأنا نشعر ان الثقافة العربية عانت طويلا من وحدانية البعد. فالفكر العربي هو بالدرجة الأولى، وحداني البعد، بحيث أنه لا يستطيع أن يرى تعدد جوانب الظاهرة نفسها. ان

ما يحدث الآن، هو وجود ادراك، لتعقيد الظاهرات. فالظاهرات لا يمكن تناولها بالصورة الجزئية، التي تناولها بها الفكر العربي في السابق. فالنقد الجديد هو نوع من التمرد العقلي، ومحاولة للوصول الى شمولية واسعة، وقدرة جديدة على ادراك تعدد المنظور، بدلا من وحدانيته.

خ. **سعيد**: ولهذا فالبنيوية نتيجة وليست سبباً، علماً بأنني لا أعتبر نفسي بنيوية وإن كنت لا أقدر أن أتجاهل كشوفها وإمكاناتها. فما أن توسع دائرة الرؤية وتحاول رؤية الوجوه المتعددة للظاهرة الواحدة، أو تلتمس العلاقة بين الظاهرات الجزئية حتى تجد نفسك ملزماً بالبحث عن منهج يهيّىء مقاربة ملائمة تكشف العلاقة المتبادلة بين المستويات.

أ. **خوري**: أمام تفتت المجتمع العربي، قدمت الحركة الأدبية نصوصاً كلية وموحدة. الحركة الاجتماعية تقود الى التفجر الاجتماعي، حيث لا وجود لقوى اجتماعية داخلية، قادرة على توحيده، فهو يتوحد من خارجه، أي من جهاز الدولة. والأدب حاول أن يقدم كليَّة المجتمع الآن، عندما ندرس هذا النص الأدبي، لا نستطيع أن ندرسه إلا بمستوياته المختلفة، كتعبير عن هذا الاتجاه الكلي التوحيدي لمجتمع غير موحد. لأجل هذا، ربما، يبرز التلاقي وبشكل متفاوت مع المنهج البنيوي. والواقع، أن التطور الشعري، شكل في مرحلة الحداثة، الاتجاه الرئيسي لتطور حركة الأدب العربي الحديث، ومع الشعر الحديث، كان الاتجاه الغالب هو الاتجاه الكلي الذي يحاول أن يقدم لوحة كاملة عن العالم. أي أن كل قصيدة تعيد كتابة تاريخ العالم. ومن أجل دراسة هذه القصيدة، عليك أن تدرس طبقات من البنى التي تحاول القصيدة تركيبها. لذلك يجب البحث عن منهج يدرسها من الداخل، أي يفكك عناصرها.

س. **الصايغ**: ولكن، هذا يقودنا الى أن النقد هو دراسة الوسيلة، وليس تناول الرؤيا. فعندما تقترب من المنهج البنيوي، فإنك تدرس الوسيلة، وتتخلى عن هذه الرؤيا الكلية التي يجسدها الشعر العربي.

ك. **ابو ديب**. نحن لا نبدأ بتحديد لرؤيا ثم ننتقل الى دراسة النص. على العكس، فالرؤيا تمتد من ادراك العلاقات الأساسية في النص. والمحاولة النقدية، هي محاولة لادراك العلاقات الأساسية في النص، وكيف تجسد هذه العلاقات، التي تنشأ ضمن النص، الرؤيا الكلية التي يقدمها النص في النهاية. وهذا يقودنا الى ما أسميناه بعلم الدراسة. فالنقد، كان يشير في الماضي الى الظواهر، حيث كان جزءا من الثقافة العربية التي لم تكن تستطيع خلق مسافة كافية بين الذات والموضوع، حيث كنا نجد طغيانا هائلا للذات. الذي يحصل الآن، هو تأكيد الذات من حيث الاختيارات الأساسية، سواء كان هذا في تعدد القراءات كما يقدمها الياس خوري، أو المستويات التي تقدمها خالدة سعيد، أو محاولتي لتحديد البنى الأساسية، يبقى دور الناقد

بارزا، لكنك تخلق مسافة كافية بين الذات والموضوع، من أجل أن تستطيع تحليل نظام العلاقات القائمة التي هي علاقات موضوعية قائمة في النص، لأنك تبحثه وتظهره بوصفه جزءا من الوجود الفيزيائي للنص. الخطوة الثانية، هي كيف نجسد هذه البنية اللغوية في الرؤيا التي يبنيها الشاعر. من هنا، فالنقد الذي يوجه للبنيويين لأنهم يهملون الرؤيا هو نقد خاطىء. فالغرض من البحث في الجزئيات هو تحديد مكونات الرؤيا هذه. فأنت عندما تكشف التناقضات والعلاقات الأساسية داخل نص معين، ثم حين تظهر كيف تطور هذا التناقض وتكامل، أو حين تشير الى مرجعية النص، عندها تكون داخل محاولة لتجاوز البعد الآني بهدف الوصول الى رؤيا النص. معظم البنيويين الفرنسيين لم يحاولوا الوصول الى هذه الرؤيا، ولكن هناك استثناءات كلوسيان غولدمان، الذي كشف كيف أن الرواية الفرنسية الجديدة، تجسد عددا من الظواهر، كالتشيؤ في المجتمعات الرأسمالية، كما فسره ماركس.

س. الصايغ: ولكني أرى أن الكتابة النقدية تصبح تأكيدا على المنهج، لأن التحليل يصبح قائما بذاته كنص. وهذا يفترض أن الرؤيا لم تعد مهمة، المهم هو المسافة أو الطريق، التجسّد وليس الجسد.

ك. أبو ديب: هذا غير وارد عندنا، نحن الثلاثة، كما أعتقد. هناك ناقد أميركي تحدث عن مجموعة من الأوهام، أحدها هو وهم القصد. وأحب أن أضيف أنا، وهم المساواقووهم الأساليب. لا أحد منّا يأخذ الأساليب بحد ذاتها. فنحن من ضمن التحديد الذي انطلقنا منه باعتبار النص نشاطاً لغويا، نرى كيف يجسد النشاط اللغوي البنية الرؤيوية التي هي المسؤولة عن ولادة النص. وبالتالي، فنحن نطرح أسئلة جذرية على النص والرؤيا. لكننا نركز على بنية النص لأنها الوسيلة لكشف الهدف.

خ. سعيد: النزعة التحليلية إجمالاً سمة أساسية من سمات النضج في الثقافات، وهي من أهم الملامح التي تميز المعرفة في عصرنا. وربما كان ظهور النقد التحليلي واحدة من علامات تكوّن النظر التحليلي بعامة. وإنني أرى في الجهد التحليلي الذي يميّز الأعمال النقدية «الجديدة» في العالم العربي موقفاً فكرياً جذرياً. إنه نقيض الموقف المثالي الذي يحيل الى نماذج كاملة، ونقيض الموقف الذي يعتمد الاسقاط على الظواهر والأشياء ولا يقيم المسافة بين الذات والموضوع، كما قال كمال أبو ديب. هذا الموقف التحليلي يتولّد عن القول بتاريخية الظاهرة، ويشترط البحث عن قوانينها الخاصة وآليّتها الخاصة. فنحن الآن أمام متحرك دائم التجاوز هو النص، ومن الصعب متابعته أو رؤيته بنقد يسقط عليه المعطيات والأحكام. النص الابداعي قارىء لحركة العالم في ثقافة ما، ومنتج للصور والبنى. والنقد التحليلي هو الذي يراه في بعده هذا. من هنا أن التحليل هو الأقدر على التقدم نحو الرؤيا. وإذا كان النقد الموضوعاتي يعالج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه الرؤيا أو يترجمها فإنه لا يرى حركيّة تكوّنها ، وآلية نهوض المكوّنات من الحضور أحادي البعد الى الحضور المتعدد. وضبط هذه الآلية التي يسميها سمير صايغ «التجسد» خطوة أساسية في طريق القبض على ما يشكل الخصوصية الفنية للنص.

س. الصايغ : ألا نستطيع الوصول الى هذه النتيجة عبر تحليل الشاعر ككل؟

أ. خوري : أود هنا أن أبدي ملاحظة أساسية. فهذا النقد الذي نكتبه يحاول تحرير النقد من التربية ، أي من الوساطة. الفهم السائد حول دور الناقد ، هو أنه يعرّفك على الكاتب ، أي أنه وسيط بين القارىء والكاتب ، يلخص الكتاب ويدفعك الى تذوق بعض جوانبه. أنا أعتقد أن هناك ضرورة لتحرير النقد من التربية ، وفصله عنها. لأن العمل التربوي عمل مستقل بذاته يستفيد من الدراسات النقدية. أما الدراسة النقدية بذاتها فإنها تهدف الى دراسة النص وقراءته باعتباره مجموعة من العلاقات.

أما حول مسألة الرؤيا ، هل يمكن أن تكون الرؤيا منفصلة عن شكلها التعبيري أو مستقلة عنه. طبعاً سؤال سمير الصايغ له شرعية عربية. فإذا أخذنا أدبنا الحديث ، نكتشف أن الكثير من الكتب المؤثرة كانت بلا شكل. جبران لا شكل له ، «أيام» طه حسين لا شكل لها ، المهم في هذه الكتب ، كان الرؤيا التي تكلمت عنها. ولكن ، مع تطور الحركة الأدبية العربية ، نلاحظ أن هذا اللاشكل ينتهي الى اشكال. وأشكالنا الأدبية المحدثة ، ليست مجرد تقليد للأشكال الغربية ، ولكنها تختلط بموروثنا وتقدم أشياء جديدة.

إن وصولنا الى دراسة الرؤيا لا يتم إلا عبر دراسة الشكل. لكننا نكتشف هنا عائقا حقيقيا ، العائق هو ما أشرت اليه سابقاً حول تخلّف العلوم. من هنا فإن دراسة النص تندفع لتصبح نصا على النص. فهذا التوتر بين دراستنا لتفاصيل تكوّن العمل الأدبي ووصولنا للرؤيا التي يحملها هذا العمل ، دون امتلاك أدوات وسيطة ، يدفع النص الى تكوين نص ثانٍ الى جانب النص المدروس.

س. الصايغ : إذا كنتم أنتم الثلاثة ، كما أظن ، توافقون على أنه من غير الممكن منهجة الابداع ، فكيف يمكن التوفيق بين الاعتراف بهذه الحقيقة ، والطموح للوصول الى تحويل النقد الى علم.

خ. سعيد : هذا السؤال وجيه جداً. وهو مطروح عليّ بإلحاح. ما دام الابداع يتحرك وفق تفجرات داخل اللغة أو اختراقات.

ك. أبو ديب : المنهج ليس موحدا ، بمعنى أنه ينطلق من ثوابت. المنهج لا ينطلق من قيم أو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثوابت، انه يحاول أن يحدد العلاقات الأساسية في النص، حتى وإن كانت متناقضة. وعملية التحديد هذه، تتم عن طريق اختيار علاقات أساسية للنص، ولذلك فإن القراءات المتعددة، كما قالت خالدة، تشكل عملية البدء في تحديد العلاقات الأساسية هذه. وبهذا الاختيار يمكن أن نكتشف سلسلة من العلاقات المستمرة على كل صعيد. وإذا كان النص هو اللاشكل، كما قال الياس، فأنا أسمّي اللاشكل شكلا، ولكن ليس شكلا بالمعنى القديم. وأنا أسمّي اللا تشكل بنية. ولهذه البنية دلالاتها الدقيقة والعميقة، التي يجب علينا أن ندرسها. خذ الرواية، مثلا، أو القصيدة، عندما تقوم بكسر الزمن والحدث نهائيا، هذا التكسير يصبح بنية. والمنهج قادر على التعمق في كل البنى، إذا تمكن من تحديد العلامات الأساسية، Signes، في العمل الأدبي. فالفوضى في النص، تملك دلالاتها العميقة جدا. المناهج النقدية السابقة كانت تنطلق من فكرة النظام فقط، لأنها كانت تنطلق من أن العملية الأدبية هي عملية اعادة تنظيم لفوضى الواقع. بينما الآن، نرى أن النص ليس بالضرورة إعادة تنظيم لفوضى الواقع، لأن ما نراه هو أن الفوضى بحد ذاتها، تمتلك من الدلالات ومن النظام ما يمتلكه النظام. النظام يمنح نفسه بسرعة، أما الفوضى فإنها لا تمنح نفسها بهذه السرعة. فالجديد هو أن يوجد انقلاب فعلي على صعيد الكتابة النقدية، في فهم العلاقة بين الأدب والواقع. فنظرية المحاكاة الارسطية، التي سادت لقرون طويلة، لم تتغير جذريا، إلا مع الحداثة، لأن النص بقي مرتبطا بمرجع خارجي. الذي تغيّر الآن، هو أن النص أصبح انتاجا يقف على قدميه بشكل مستقل، وبالتالي فإن علاقته بالخارج أصبحت ملغاة، كيف يمكننا أن نلغيها؟ نلغيها بمعنى واحد فقط، وهو أن النص ليس تمثيلا لخارج منعزل عنه، لا يطمح الى أن يمثّل، بل يطمح أن يجسّد، وأنا أعتقد أن الفرق بين العبارتين كبير. في التمثيل، أنت تنظم ضمن مفهوم سابق، لأن النموذج السابق موجود أمامك، أما في التجسيد، فأنت أمام وجود سائل، وأعتقد أن معظم الأدب الحديث، ينتج ضمن وجود عائم. لذلك أصبح على المنهج النقدي أن يكتنه هذا الجوهر، وليس أن يكتنه النظام الخارجي فقط. وهذا شيء جديد فعلا في الأدب الحديث والمعاصر. لذلك فنحن أمام مغامرة فكرية من الطراز الأول، ولسنا أمام نقد أدبي بالمعنى التقليدي للكلمة.

خ. سعيد: هناك سؤال يطرح عادةً بهذه المناسبة. هل المنهج الذي تكلمت عليه قابل للانتقال، وهل يمكن للمنهج الموحد أن يوصل إلى نتائج واحدة بالنسبة للنص الواحد؟

ك. أبو ديب: هذا ممكن، ضمن شرط واحد، هو وجود توافق في الاختيار الأساسي. النقطة التي يختلف عليها النقاد هي هذا الاختيار الأساسي. فالعملية النقدية هي عملية تعددية تنبع من اختيار العلاقات الأساسية.

خ. سعيد: وما الذي يتحكم بهذا الاختيار الأساسي؟

ك. أبو ديب: الذي يتحكم به، هو ما قاله الياس، والذي هو هام جدا، فنحن نقترب من النص انطلاقا من اجتهادنا الثقافي، إنه تكوّن من علاقات واهتمامات ايديولوجية وغيرذلك.

أ. خوري: دراسة النص كاشارات، أو كأنظمة من العلامات ممكن، ونستطيع أن نحدد له مقتربا علميا، وهذا مرهون أساساً، بتطور علم اللغة وعلم الاشارة. لكني اعتقد أن النقد أو القراءة النقدية، لا تقع في قراءة الاشارة، بل هي في دراسة العلاقة بين الاشارة والدلالة.

دراسة الاشارة، تعني دراسة العلاقات الداخلية للنص كنص، أي دراسة العلاقات بين الكلمات وتركيب العبارات، كدراسة لغوية. وأنا أعتقد أن هذه الدراسة ممكنة، وهي علم قائم بذاته. لكن الدراسة النقدية هي دراسة هذه العلاقات المعقدة بين الاشارة والدلالة، أي دراسة الطريقة في فعلها الواقعي، أي دراسة النص كعالم وكاقتراب من العالم وفيه. في الدراسات النقدية التقليدية تدرس الدلالة وحدها، وتعتبر الاشارة في ما تدل عليه. لكن مشكلتنا نحن، مع دراسة هذه العلاقة، تكمن في أن النص الأدبي نفسه، أي المادة الموجودة أمامك هي مادة غير جاهزة، وبالتالي، فإن العلاقة بين الاشارة والدلالة يمكن أن تأخذ أشكالا مختلفة، باختلاف القراءات وباختلاف ازمنتها. لذلك أنا أعتقد أنه يمكننا استخدام عبارة الابداع النقدي. ولأن النقد، يدرس علاقة بالغة التعقيد بين الاشارة والدلالة، داخل نص غير جاهز، فانه مضطر الى تقديم نص جديد.

لذلك، هناك ما يمكن أن أسميه بمأزقية العمل النقدي، هنا أشير الى ما قاله رولان بارت بأن أفق الناقد هو أن يصبح روائيا.

س. الصايغ: ألا ترون معي أن الكاتب أو المبدع، يقصد في ابداعه الوصول الى الجواب على المشكلات المطروحة، فالوصول الى الجواب هو ايصال للعمل الابداعي أو الشعري الى تجلّيه الأعلى. فإذا أخذنا ما قالته خالدة حول القراءات المختلفة، فهذا يعني عدم القدرة على الوصول الى نص نهائي، في حين أنني أرى أن القصد الأساسي من الابداع هو الوصول الى الجواب.

أ. خوري: أظن أن المبدع والناقد، يعيشان القضية نفسها، قضية محاولة الحركة واكتشافها كحركة. فالابداع حركة، والنقد هو استجابة لها. محاولة التقاط الحركة، تعني محاولة التقاط الأسئلة. لذلك فالنص العظيم هو نص لم ينته بعد، والذي يولّد نصوصاً أخرى. الابداع هو نهر يمشي، لذلك فالناقد هو أمام نهر وليس أمام بركة. والنهر يطرح الأسئلة بشكل دائم، وأسئلته جديدة. لذلك ليس هناك مستقر، ولا معنى لوجود الاجابات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ك. أبو ديب: أحب أن أؤكد على فكرة الأسئلة هذه. انا أعتقد ان الشيء المختلف جذريا في النقد الجديد، هو طبيعة الأسئلة التي يطرحها على النص. وهذا شيء هام جدا. نحن الثلاثة، على عكس النقد التقليدي الذي يؤكد على عناصر التشابه، نؤكد على التناقض، وهذا يرتبط بالحضارة المعاصرة بأسرها. وهذا يرتبط بمفاهيم أساسية عن الانسان والمجتمع وديناميكية الحركة، والتي دعتها خالدة سعيد حركية الابداع. الحركة الفعلية هي وليدة التناقضات، لذلك فنحن نستخدم لغة الثنائيات الضدية. ونؤكد على التناقض، وهذا يعني أننا نطرح تصورا بالنسبة لأهم التطورات في الفكر الانساني منذ ماركس.

خ. سعيد: القراءة هي عملية معقدة بمعنى تعقد العملية الابداعية نفسها. وإذا كانت الكتابة تداخلاً بين أزمنة ذاتية وموضوعية متعددة فإن القراءة بدورها لقاء بين زمن الكتابة المركب وزمن القراءة المركب هو أيضاً. واختلاف زمن القراءة بكل مكوّناته يفترض تنوع القراءات. هذه القراءات لا يلغي بعضها البعض الآخر؛ وفي النتيجة تقدّم جواباً متحركاً، ولذلك لا يقدر الجواب أن يكون نهائياً.

أ. خوري: العمل الابداعي ليس له غاية. في النهاية ما هي غاية القصيدة؛ فإذا كانت غايتها التعبير عن الواقع السياسي الراهن، مثلا، فإن أي نص سياسي يقول ذلك بشكل أفضل. الابداع لا غاية له، انه غاية نفسه. فالابداع هو محاولة لالتقاط الحركة وتجسيدها في حركة. لذلك عندما تدرس نصا ابداعيا، فانك تنقد دون غاية، تكتشف التركيب والفكر والثقافة، دون هاجس توظيفها ايديولوجيا، التوظيف الايديولوجي مسألة أخرى، وتأتي لاحقا. النقد، هو بمعنى ما، محاولة لربط الحركة الدائمة التي في النص الابداعي، بالظرف الذي كتبت فيه، أو بالزمن الثقافي، الاجتماعي، التاريخي، الطبقي، الذي تقرأ فيه. ولكنك تعلم، انه في ظرف آخر، سوف يقرأ النص بشكل آخر. فالنص الابداعي، هو في النهاية مجموعة قراءاته، التي قرئت أو التي لم تقرأ بعد، والنص النقدي، هو مجموع الاحتمالات التي تحققت أو التي يمكن لها أن تحقق.

ك. أبو ديب: أنا أعتقد أن الياس أكد على عنصر انعدام الطرق النهائية النقدية، أكثر مما ينبغي، لأن المنهج ليس سيّالا الى هذه الدرجة كي يسمح بأية قراءة. القراءات المختلفة تنطلق من نقاط الاختيار المختلفة، وعندما يتم اختيار هذه النقاط الأساسية، تصبح النتائج محدودة، تقريبا.

خ. سعيد: حول مسألة القراءات، نحن الثلاثة نعمل بأساليب مختلفة، وإن كنا ننطلق من منطلقات أساسية واحدة تقريباً، ونصل الى نتائج متنوعة. غير أن التنوع هنا يبدو لي تكاملاً، لا

أجد فيه أثراً للتناقض. حين قرأت دراسة الياس خوري حول أنشودة المطر للسياب أعجبتني كثيراً، وأحسست أن الدراسة التي قمت بها على القصيدة نفسها قد غدت أرحب وغمرتها أضواء جديدة. فالقراءات المتعددة لا تضيء جوانب النص وحسب بل يمكن أن يضيء بعضها البعض الآخر.

س. **الصايغ**: هل يعود هذا لغنى النص أم لغنى الاسلوب النقدي؟

خ. **سعيد**: لغنى النص من جهة أي لتعدد إمكانات الاختيار والمحاور التي تلح عليها الدراسة، ولتنوع زوايا النظر والقدرة على اكتشاف المحاور والمستويات من جهة ثانية.

ك. **أبو ديب**: هناك عناصر كثيرة متشابهة تجعلنا نصل الى نتائج منهجية متشابهة.

خ. **سعيد**: لدينا منطلقات متقاربة جداً أكثر مما لدينا أساليب متشابهة. والمهم هو هذا الاقتراب المنظم والشمولي الذي يتناول العمل ككل.

ك. **أبو ديب**: ولكن هذه المنطلقات هي التي تكوّن المنهج. لا شك أن ثلاثتنا نرى أن العلاقات متعددة في النص. والتشابك، ليس هو العلاقة الوحيدة، بل نؤكد على علاقات اخرى، كالتناقض مثلا. كما نرى مسألة الاحتمالية، فليس هناك بعد واحد في النص ولا في اللغة. نحن الثلاثة نؤكد على هذه المبادىء الجوهرية، التي تتجسد في تعدد القراءات والمستويات، فندرس الايقاع والصورة والدلالات. فالمنطلق الفعلي هو التعدد، أي أن كل العناصر تتعدد في النص، ولذلك تتعدد امكانيات الاختيار.

أ. **خوري**: أعتقد أن المسألة الأساسية هي في التدرّب على القراءة. دعوني اتكلم عن نفسي، في هذا المجال، بالنسبة لي، فإن النقطة البالغة الأهمية في نقد النص، هو أن أحاول قراءته، وأن أتعلم كيف اقرأه. أن تتعلم القراءة، هذا يعني أن تعترف بالنص، وهذا الاعتراف للنص بالوجود مسألة بالغة الأهمية. وعندما تعترف للنص بالوجود يصبح النقد موجودا. بينما عندما نلغيه، فالنقد الحقيقي يلغى، وتتم سيادة الايديولوجية المسيطرة، ويلغى التناقض. هنا، تكمن أهمية القراءة، وأهمية هذا المقترب النقدي الذي ندعو اليه.

س. **الصايغ**: ولكن، هل تعتقدون بامكانية قيام حركة نقدية عربية، وهل نقاط الالتقاء التي أشار اليها كمال أبو ديب تسمح بالتفكير في نشوء حركة نقدية.

خ. **سعيد**: الحركة تفترض وجود جماعة تعمل بموجب علاقة بنائية تواصلية. وفي واقعنا الثقافي كل الصعوبات متوفرة بحيث تمنع قيام الحركة. إرادة العمل وحدها لا تكفي في هذا المجال ولا بد من طبيعة معينة للعمل، حيث يرتكز هذا الباحث على نتائج توصل اليها آخرون

ويمضي بها شوطاً جديداً ، ويفيد حقل معين من كشوف تمّت في حقل آخر . وقد رأينا كيف أفادت الانتروبولوجيا في الغرب من بحوث حقول عديدة . وإذن ، في غياب حركة بحث علمي ومؤسسات للبحث يصبح قيام الحركة شيئاً صعباً . العامل الذاتي أو الإرادي لا يغني عن العوامل الموضوعية والحركات لا تولد إلا من صلب الظروف الموضوعية . المناخ السائد عندنا ليس علمياً بمعنى البحث والابتكار والمداولة ، ونمط العمل تغلب عليه المبادرة الفردية لا روحية الفريق .

س. الصايغ : ولكن ، على المستوى النقدي ، أليس هناك تطور في النقد العربي يمكن أن يشكل نواة لحركة؟

خ. سعيد : هناك بوادر في العالم العربي ، لكن حول مسألة الحركة لست متفائلة . هناك امكانيات نقدية هامة على مستوى الأشخاص ، هناك انجازات وصل إليها عدد من الأشخاص في أنحاء العالم العربي نستقرىء منها ملامح متقاربة تسمح بقيام حركة لو تهيأت الظروف . وفوق ذلك لا يجد الناقد نتاجاً أو بحوثاً عربية في حقول التاريخ وعلم الاجتماع والألسنية وعلم النفس وغيرها ليتفاعل معها ويغتذي بمعطياتها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ك. أبو ديب : أنا أعتقد أن عملية التنامي ، التي على أساسها تنشأ الحركة ، ما تزال غائبة . فنحن نمتلك مجموعة من نقاط البدء ، ولكننا لا نملك الحركة المتنامية ، كما أشارت خالدة ، فنحن لا نتناول الانجازات التي وصلنا اليها وننميها . كأننا نبدأ دائماً من الصفر .

أ. خوري : قبل أن نتكلم عن وجود حركة نقدية ، يجب أن نرى أين نعمل . فنحن نعيش في مجتمع غير منتج ، والانتاج فيه هامشي . نستهلك كل شيء ينتجه الآخرون . وفي الميدان الثقافي ، فإننا نكتشف أن الاستهلاك الثقافي في العالم العربي ليس مربوطاً بالانتاج المحلي . على العكس ، فنحن نستهلك بالحجم نفسه الذي نستهلك به الأشياء الأخرى . فحوالي ٩٠٪ من النتاج الثقافي الذي نستهلكه ، هو نتاج غير محلي ، أي غير مرتبط بالحاجات العميقة للمجتمع . من هنا الهامشية الموضوعية لنتاجنا الثقافي . إذا كان هذا الافتراض صحيحاً ، فإن الركام الثقافي العربي ، يسد حاجات المؤسسات الحديثة ، دون أن يمتلك المصداقية التعبيرية الفعّالة التي للثقافة . لدينا جامعات ، اذن فنحن نحتاج الى كتب ، هذا الاستهلاك الجامعي يفترض انتاجاً كتابياً كبيراً من حيث الكم ، لكن ما هي علاقته بحياة الناس ، بحياة الطلاب الذين يقرأونه؟ بهذا المعنى ، فما هو معنى النقد؟ وما هو معنى وجود حركة نقدية .

لنأخذ بدايات المحاولة النقدية العلمية ، والتي بدأت في الثقافة العربية الحديثة مع طه حسين ، لماذا لم يتكامل المنهج النقدي الذي طرحه طه حسين؟ لماذا تم القفز من فوقه كأننا نسير في رمال متحركة ، كأن النقد ليس قضية مؤثرة ، بمعنى قدرته على التغيير وبمعنى وجود حاجة

فعلية له. لذلك، فأنا أظن أن شرط وجود حركة نقدية، هو أن يبدأ النقد في المكان الصحيح، أي أن يبدأ بنقد المجتمع العربي، ونقد بنيته الطبقية الثقافية. لذلك فضرورة النقد، تكمن في أن نكشف الموضع الاجتماعي الذي ينتج هذه النصوص، وأن نبحث عن العلاقة التبادلية بين النص والواقع الاجتماعي. لذلك، نكتشف هزال ما يسمى بالنقد الجامعي في العالم العربي، لأن هذا النقد في الغرب له علاقة مباشرة بالانتاج الاجتماعي، أما في بلادنا، فانه لا علاقة له بالوضعية الاجتماعية إنه مجموعة من الترجمات، وأشباه الترجمات لنتاج ثقافي بهدف استهلاكه في المدارس والجامعات.

كما أن نقدي الرئيسي لكتاب كمال أبو ديب، هو أنه يؤجل المسألة ولا يراها إلا في بنيتها الداخلية في النص، وأنا أرى أن هذا يمكن أن يقود الى شكلية مطلقة. فهذا التحليل الخلّاق الذي يقوم به أبو ديب يجب أن يشكل جزءاً من عملية معقدة، تدرس النص وتعامله كحقيقة موضوعية تاريخية، اجتماعية، في الآن نفسه.

ك. أبو ديب: أنا في الحقيقة متفق مع الياس خوري، وأنا أؤجل المواجهة على الصعيد الذي أشار اليه، أؤجلها لأني مقتنع، أن هناك مجموعة كبرى من الأسئلة التي لم تطرح بعد في الثقافة العربية. مشروعي هو أن أحاول استكمال الأدوات الأساسية وانماط التحليل الأساسية. وأنا أعتقد أن هناك مجموعة من المسائل التي يجب حلّها قبل أن نصل الى النقد بالصيغة التي تكلم عنها الياس. وهو البحث عن الفكر النقدي، وليس النقد الأدبي فقط، أي أن نساهم في تطوير الفكر النقدي الذي سيمارس فعالياته بتحليل المجتمع والثقافة واللغة وكل انماط الحياة. ولكن قبل أن نندفع الى هذه المغامرة، يجب أن نؤسس نماذج للعمل، أي أن يكون بامكاننا تحليل الظاهرات بأقصى ما يمكن من المقدرة العلمية والموضوعية. فإذا درسنا الركام النقدي في المجتمع العربي، نكتشف أن النتائج التي وصل اليها هي نتائج هامشية جدا بالنسبة لقضية معرفة بنية المجتمع العربي والثقافة العربية. بمعنى آخر، فنحن لا نملك حتى الآن فكرا نقديا ناضجا. ونحن بالتالي، لا يمكننا أن نمارس النقد الذي اشار اليه الياس إلا كظواهر فردية، وأنا في محاولتي لاثارة المشكلة، طرحتها في مقدمة كتابي. قلت أن بنية النص هي بنية العالم عمليا، وليس غرض مشروعي النقدي، تحليل نص من النصوص، غرضه النهائي هو أن يقدّم نموذجا معينا لدراسة الظاهرات. أي أن اقدم طريقة. وأنا أعتقد أنه من غير الممكن ممارسة العملية النقدية، دون أن نستكمل هذه الطريقة.

خ. **سعيد**: أنا أرى في الاتجاهين تكاملا، أي أن أحدهما هو شرط للآخر. فبالطبع، إن ما يقوله الياس لا يمكن أن يتحقق إلا كما قال كمال، أي بعد إستكمال الادوات العلمية أو الطريقة

العلمية، في معرفة النص. أي يجب أن نمتلك أولا هذا المنهج العلمي، كي نستطيع الدراسة والتحليل. وأنا أعتقد، أن كثيراً من النصوص التي كتبت في الفكر العربي، وخاصة في القضايا القومية والسياسية، هي فكر لن يصمد، لأن معظمها هو إعادة إنتاج لنظريات غربية ايا كانت طبيعتها، أي تفتقر الى الابداع الخلاق الذي يجيد صياغة النظرية انطلاقا من الواقع. لماذا؟ لأنها لم تنطلق من مواقف علمية حقيقية، ولم تدرس الواقع ولا النصوص. لذلك أعتقد، أن النصوص الابداعية هي، خير ممثل للفكر العربي الأصيل. ودراستها، هي التي ستساعد على بلورة التيارات الفكرية والمفاهيم. ولكن، من أجل أن نتمكن من دراستها، يجب أن لا نقع في ما وقع فيه البعض، أي أن نقوّل الشاعر ما لم يقله في قصيدته وتترجم مجموع العمل الروائي الى مغزى أو فكرة، بحجة دراسة الأفكار والمفاهيم، أي أن نندفع الى الاستنتاج قبل أن ندرس النص بشكل دقيق. أنا أرى، أنه لو أردنا دراسة الفكر القومي، فإن دراسة نصوص كبار شعراء الخمسينات والستينات، تقدم دلالات أكثر أهمية بكثير من دراسة نصوص المفكرين القوميين أنفسهم، حيث تغلب نظريات القرن التاسع عشر. أي أن الفهم القومي عند الشعراء أكثر عمقاً من الفهم القومي عند المفكرين.

لذلك أرى أن ما يقوله كمال والياس يتكامل، وهو مشروط ببعضه البعض. لا يمكننا أن نتوقف عند المسألة الأسلوبية وحدها، في عملنا، لأن الناقد أصبح الآن، المتعامل المباشر مع النصوص، أي المتعامل المباشر مع النتاج الفكري، وهو بوصفه كذلك، لا يستطيع أن يتوقف عند المرحلة الاسلوبية، ويقدم دراسة وصفية للنص، ولكن في الوقت نفسه، لا يمكننا أن نقوم بالدراسة الفكرية ــ التاريخية، دون أن نكون قد قمنا بدراسة جسد الموضوع.

أ. خوري: ولكن، ألا يحمل هذا الكلام في داخله، فهما للمنهج بوصفه أداة، أو آلة، أي أنه موجود، وهو مجرد آلة لتحليل الواقع؟

خ. سعيد: لا يمكن للمنهج أن يكون آلة وحسب. أنا شخصياً لا أعرف كيف أفصل، في المنهج، بين مجموع النصوص وتأثيرها في الناقد وبين المنطلقات النظرية ونوع الاجراءات العملية التي تستنبط من الممارسة وطبيعة النصوص. بالنسبة لي هذه الاجراءات تقوم بتصحيح دائم للمنطلق النظري وبكشف مستمر لدلالات جديدة في النصوص وعلاقات جديدة فيما بينها.

أ. خوري: ولكن، في الفكر العربي الحديث، جرى التعامل مع المنهج، باعتباره آلة جاهزة، نأتي بها نحن، ونحلل مجتمعاتنا. الآن، إذا اعتبرنا أن المنهج ليس مجرد اداة، بل هو نتيجة التفاعل والتنامي في الحياة نفسها، وهذا يعني أن النقد العربي مضطر كي يوجد، أن يكتشف منهجه، من خلال النقد الاجتماعي والنصي في آن معا. وفي الوضعية العربية الراهنة،

الحروب الأهلية وانهيارات المجتمع ، أصبح من الصعب جدا أن تكتب حول أية قضية فعلية ، فالقمع المتوحش يجتاح كل شيء ، والخطر هو في أن نتزلق ، كنتيجة لهذا الوضع الى الاختناق الاسلوبي . أنا أرى ، أن شرط انتاج حركة نقدية عربية مرهون بانتاج شرط اجتماعي ديمقراطي ، أما في ظل القمع وانهيار الانتاج ، فأنا لا أرى أية امكانية لتجاوز العتبة التي وصلنا اليها .

خ . **سعيد** : هناك امر ثانٍ ، في ظرف كهذا حيث تغيب الديمقراطية ، هنا صارت عمليات تأويل النصوص ورمي المبدعين بتهم العدمية والفوضوية والفكر الهدام ، شائعة . أنا أعتقد أنه في شروط القمع وتسليط سيف الارهاب على الكاتب المبدع ، تبقى هذه العودة الى النص ، والبنى والعلاقات الداخلية ، عودة معيارية ، تمنع على الأقل ، هذا القمع النهائي ، أي تمنع مزيدا من القمع الذي يهدد الابداع . ان الدراسة الدقيقة تساهم في منع الارهاب ، عبر شد النصوص الى قول ما لم تقله ابدا .

ك . **أبو ديب** : صحيح ، أنا أعتقد أن هناك عاملاً اساسيا جدا وهو مرتبط بطبيعة اللغة : فاللغة تسمح بالكثير من التشعبات ، وفي ظل سيادة النقد الانطباعي ، فإن كتابتنا تصبح مرتبطة بشكل أساسي بالمضمون ، أي بما سيقال .

خ . **سعيد** : مرتبطة بالمضمون ، أي مرتبطة بالمستوى الاخباري للمضمون ، أي المفصح عنه مباشرة .

ك . **أبو ديب** : مرتبطة بالمواقف المباشرة ، وبلغة تراكمية ما تزال منذ ١٥٠٠ سنة تكتب وتقال وتُنظم ويعاد نظمها ، والتطور اللغوي كان ضئيلاً جدا ، أي لا وجود لخطوط انكسارية كبرى في اللغة العربية ، باستثناء عصر الانحطاط ، عندما حصل خط انكساري لطبيعة اللغة . فنحن نملك لغة مشحونة ، لغة مرتبطة تركيبيا ومفرداتيا بتاريخ كامل ، فليس من السهل التخلص من طغيانها عليك . وهذا نجد ذاته مليء بمقول دلالية . مثلا ، فإن أي نص يتضمن كلمة «جهاد» ، حتى ولو كان المقصود بها اسم شخص ، فانت لا يمكنك أن تقرأ هذه الكلمة بوصفها علامة لغوية ، بل تقرأ بتاريخها الكامل ...

خ . **سعيد** : بالضبط ، لأن اللغة العربية احتفظت بمفرداتها وقواعدها . واحتفظت هذه المفردات وصيغ انتظامها بالدلالات القديمة دون أن تبقى كقيمة في وجه الفعل التاريخي أي أنها اكتسبت على مر القرون دلالات جديدة ، لم تبطل الدلالات القديمة ، وانما أضيفت اليها . هكذا صارت الكلمات (أو الكثير منها) تحمل مخزوناً تاريخياً يتمثل في تعدد الدلالات المكتسبة وتراكبها Connotations . ثم أن هذا التراكب ليس اعتباطياً بل هو في الغالب دلالي . وعندما نقرأ هذه المفردات والصيغ في نص ابداعي تتحرك مجموعة من الأصداء التاريخية التي

تحدق بالدلالات المعاصرة أو تبطنها. ولذلك فان أي قراءة تتناول المستوى الاخباري أو ما يسميه النقد التقليدي بالمضمون ستعجز عن رؤية النص في شموليته وأبعاده. ولا بد، لذلك، من دراسة العلاقات الداخلية وتفاعل الدلالات. من هنا أنه لا يصح اهمال التقنيات التي طوّرها البنيويون دون أن تشكل حداً للبحث.

وهنا يبرز الدور الجديد للناقد. هناك نصوص ظاهرها بسيط وحيادي، والتحليل المعمق لعلاقاتها وصيغها أو نمط توالي الضمائر فيها وعلاقة هذه الضمائر بالاشياء أو دراسة الدلالات المتراكبة والمتزامنة في حضورها يكشف أبعاداً ومواقف مدهشة.

وبسبب هذا التراكب في دلالات المفردة الواحدة تصعب وربما تستحيل ترجمة بعض النصوص. مثلاً معظم قصائد أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس لا تترجم لأن لغتها مثقلة بالمخزون التاريخي في حالة تفاعل صراعي مع الراهن. قصص جمال الغيطاني الأولى لا تترجم ولا يمكن أن تدرس دون تحليل العلاقة بين الأصداء التاريخية والدلالة المعاصرة.

أ. **خوري**: قد طرحتم هنا مجموعة من القضايا الهامة، وخاصة قضية اللغة. لكن قبل ذلك، لنتكلم قليلا عن مسألة النقد. فالنقد، في أي مجتمع، له دور اجتماعي، النقد حاجة اجتماعية، تلعب دور الذاكرة الادبية. النقد هو في النهاية موقف يقدم القيم الأدبية، في مجتمع ما، وفي ظرف تاريخي محدد. مثلا، فان برامج الدراسة الأدبية ليست عبثاً، انها محصلة النقد الذي ساد خلال فترة «الاحياء والنهضة». فهناك تركيز على الأدب العباسي، وعلى المتنبي بشكل خاص، على اعتبار أن هذا يحفظ نقاء العربية ضد ما طرأ على هذه اللغة من تحولات في ما يسمى بعصر الانحطاط. النقد، هو بهذا المعنى مهمة اجتماعية بالدرجة الأولى. ولكن في ظل الوضعية السياسية — الفكرية — الاجتماعية، في المجتمع العربي، فان النقد الذي نقوم به هو نقد يقرأ النص الابداعي، ويحاول أن يخترق به ومعه البنية الايديولوجية المسيطرة. ولأننا مجتمع لا يقبل الجديد ولا يستطيع استيعابه، فالثقافة الحية هي التي تستطيع استيعاب معارضتها وتضمها الى المتن. في حالة التخشب هذه، كيف يمكن أن يتم التحول؟

خ. **سعيد**: النقد هو وسيط لهذا التحويل.

أ. **خوري**: هذا هو السؤال. هل هذا ممكن إذا كان الابداع العربي ما يزال رهين الذاكرة اللغوية. بمعنى أن لغتنا بقيت جزءاً من تاريخها، مما يقود الى أن الابداع العربي ملتبس بتاريخه. فأهم النتاجات الابداعية، وخاصة الشعرية، ملتبسة، شعر السيّاب وادونيس ودرويش وحين تتعامل مع هذا الابداع تشعر بأنه ملتبس بذاكرة تاريخية هو جزء منها، ولم يتمكن من خلق لغته الجديدة، أي لم يتمكن من تحطيم المبنى العام اللغوي الذي نتوارثه.

ك. **أبو ديب**: أنا أعتقد أن عملية الوساطة، ربما كانت احدى نتائج العمل النقدي ولكنها ليست من طبيعته. وبشكل أكثر تحديدا، فالمعرفة هي دائماً عملية وساطة بطريقة ما. لأن الاكتشاف هو دائما عملية وساطة. لذلك في عملنا النقدي هناك وساطة، ولكن الأساسي فيها هو المعرفة. السؤال الفعلي الذي نطرحه على أنفسنا هو كيفية تناول الثقافة العربية نقديا. لا يوجد، في رأيي، خلاف جوهري بيننا على الرؤيا الأساسية لعلاقة الأدب بالثقافة التي ينتج عنها. ولكن السؤال هو كيف نصل الى كشف الرؤيا الجوهرية في النص الابداعي، بأكثر الطرق أمانة وقدرة على التخلص من تاريخية اللغة والنفاذ الى النص في خصائصه الموضوعية. فلا نستطيع أن نقول مثلا إن كون القارىء الفلاني تذكر جلسته مع حبيبته تحت ضوء القمر، عندما قرأ قصيدة لنزار قباني، هو خصيصة موضوعية في القصيدة، تسمح لنا بتحليلها. لكن عندما أقول إن التركيب اللغوي لجملة من شعر البياتي: «من لامكان»، عندما أصف هذه التركيبة اللغوية وأرى أن هناك حرف جر قبل كلمة مكان، وأن هناك نفيا للمكان في كلمة لا، وأن المكان ليس مضافا أو معطوفا أو مخصصا بأية طريقة، عندما أحلل بهذه الطريقة، فانني أدرس الواقع الموضوعي للنص، ثم أنتقل الى دلالة هذا الواقع، وهذه الدلالة هي خطوة ثانية بعد أن يتم استكمال التحليل الأساسي. عندها نقدر أن نقرأ في الانقطاع عن المكان عملية اللاّتأصّل الأساسية التي يعبر عنها جوهر التجربة في القصيدة. الأشياء كلها تنفى ثم لا تذكر مع نسبة أو اضافة أو وصف. فالخصائص اللغوية بتركيبها، تقودك الى الرؤى الفعلية التي تنسجها القصيدة. الدراسة النقدية تبحث عن الانسان في العمل الأدبي، وعندما تصف الانسان، فإنك تستطيع تجاوز عملية الوصف، وتصل الى تجربة اللانموّ واللاّتأصل الذي هو روح قصيدة البياتي التي نشير اليها. فعندما نكتشف الانساق، فاننا نرى كيف تحوّل هذه الانساق اللغوية كل الموجودات والكائنات التي يمكن أن تشكل نقاط انطلاق باتجاه النمو، تفرّغها مباشرة من هذه الامكانيات.

س. **الصايغ**: ولكن، سؤالي، هو حول التجربة الشعرية المعاصرة، الى اين ذهبت هذه التجربة في تعاملها مع لغتها واشكالها، خاصة عندما استندت بشكل مباشر على التجربة الصوفية.

أ. **خوري**: أنا أرى في هذا الذهاب الى الصوفية طريقة للتحرر من الموروث، التحرر منه عبر الذهاب الى أقصاه. فالتجربة الصوفية العربية كانت الحد الأقصى الذي مضى اليه الموروث. هكذا، ذهبت التجربة الشعرية المعاصرة الى نهاية الموروث بهدف التحرر منه. فالاتكاء على الصوفية يحمل دلالتين: ١ — الوصول الى الصوت الجديد والمستقل، ٢ — استيعاب التأثيرات الثقافية الغربية بلغتك أنت. أي، من أجل اكتشاف الصوت الجديد والخاص، يجب أن تذهب

مع الموروث الى نهايته. ولكن السؤال الذي يطرح علينا الآن، هو أن التعدد الذي نجده في التجربة الشعرية العربية، يحمل سمة عامة هي عدم الارتباط بالمعاش. أي بقي الشعر على علاقة وثيقة بالذاكرة اللغوية. والمنعطف الجديد، الذي يظهر الآن، هو ضرورة التحرر من هذه الذاكرة والارتباط بالمعاش، أي التخلي النهائي عن مشروع عصر النهضة والاحياء، واكتشاف نبض اليومي ولغته. وأنا أرى بأن الشعر الحديث ما يزال متردداً أمام هذه المغامرة الجديدة. والقضية ليست استخدام المحكية، كما يفعل الشاعر يوسف الخال، حين يكتب بعامية مليئة بالرموز والاساطير، فصاحة أكثر سوءاً من الفصاحة السابقة، بينما أرى أنه عندما يتم اخضاع اللغة لتجربة المعاش، ستحدث تغييرات جوهرية في بنيتها. ولكن الشعر، على الرغم من تجربته الصوفية، بقي ضمن اناقة الاحياء. وأنا أرى أن هذا المشروع استنفد الآن، وارى الانعطاف القادم، وهو انعطاف قد يخلخل جميع الاشكال الأدبية التي ولدت مع ما يسمى بعصر النهضة.

خ. **سعيد**: أنا أرى أن الصوفية ليست أقصى التراث، بل كانت تفجرا في داخله، المعارضة ضمنه، انها الموقف الفكري واللغوي المعارض للتراث بما في ذلك النظر الى مفهوم الأدب وعملية الكتابة والعلاقة بالنصوص السابقة وبهذا المعنى، فان ارتباط الادباء الجدد بالصوفية، هو ارتباط بمعاني كسر النمطية وخلخلتها. كما يبدو لي التصوف في الشعر، علامة على الموقف وفهم التاريخ، لأن التصوف هو هذا الخطّ المفتوح باتجاه المستقبل، هذا التجلي المفتوح الى ما لا نهاية. أرى فيه انقلابا كبيرا في الموقف الفكري والفهم التاريخي، لأنه جرّد من كل مضامينه الدينية وبقيت منه بنيته الحركية، التي هي التعدد، على اعتبار أن الواحد يمكن أن يتجلى في التعدد.

ك. **أبو ديب**: بهذا المعنى لم يكن عصر النهضة، هو عصر النهضة. وبهذا المعنى فإن عصر النهضة الفعلي يبدأ في الخمسينات، حيث برز النموذج الرافض، المتسائل، القلق. واعتقد أن الوظيفة الكبرى لهذه الفترة هو أنها لعبت دورا توسطيا، بالمعنى الذي يتم في الاسطورة. أي أنها حققت توسطا فعليا بين الذات والتراث. فقد قامت بخلق هذه الرموز وتطويرها، بما رسخ الوظيفة التوسطية بين الذات والتراث.

خ. **سعيد**: العودة الى الصوفية، لم تكن المظهر الوحيد لالتماس الوجه الديني أو السحري للتعبير الشعري، بل كانت العودة الى الاسطورة والى السحر، وهذان أيضا، جزء من العودة الى الديني. وكانت العودة الى السحر تتمثل بالكلام الكثير الذي دار حول الغموض والدفاع عنه. إن هذه المظاهر هي عودة الى هذه اللغة التي تؤثر، ليس عن طريق العقل والخبر، بل عن طريق آخر. من هنا إنّ الدراسة البنيوية هامة جدا، لأنها تقوم بدراسة النص مرجعة اياه الى

مجموعة من المداخل والحركات الجدلية. لذلك، فان الشخصيات الاسطورية التي استحضرها الشعراء يمكن ارجاعها الى بنية متشعبة، هي البطل الذي يموت في سبيل الانبعاث، تموز، الحلّاج، المسيح، صقر قريش الخ.. نموذج الرافض، حيث الواحد هو ضد الجماعة السائدة ويشكل عنصر بداية. صقر قريش هو بادىء ومؤسس، الحلاج، هو رافض ومؤسّس...

ك. أبو ديب: أريد هنا، أن أشير الى أهمية التوسط الذي قام به الاتكاء على الاسطورة اليونانية. فأنا لا أقبل النظرية التي تقول إن السيّاب أخذ الاسطورة عن اليوت. البطل الاسطوري اليوناني قام بدور توسطي، أي هو الذي سمح عمليا بالانتقال الى البطل العادي، أو الى الشخصية النابعة من التراث العربي. فهذه الاسطورة اليونانية، لعبت دورا توسطيا هائلا، ودونها، لم يكن ممكنا الوصول الى البطل النابع من التراث. فالبطل الاسطوري الغربي قام بخلق مسافة بينك وبينه، فقدم عملية الولادة المتجددة أو الموت والانبعاث، كما أشارت خالدة. وبذلك أصبح الرمز الاسطوري جزءا من البنية الثقافية، وسمح لعلاقة ثانية بأن تحلّ مكانه، وهي في حالتنا، العلاقة العربية.

خ. سعيد: العلاقة العربية، هنا، أصبحت مؤسطرة، أي أن الصيغة نفسها تتكرر، صقر قريش، عبد الله في بلد السلامة، زهران، ابراهيم يوسف الخال هؤلاء هم بشكل ما، تموز هكذا نرى أن الشخصيات الاسطورية هذه، كانت جزءا من محاولة بناء اسطورة جديدة. أي أن الشعر ما يزال يبحث عن خصوصيته عن طريق اكتشاف اسطورة الحياة الحاضرة، التي لم يتمكن الشعراء من بنائها إلا عبر شخصية توسطية، أو عبر محور استقطاب يحفظ خصائص الماضي والحاضر ويشكل صياغة تملك القدرة على النمو وامتصاص الدلالات والاستضاءة بما يتجدد من الاحوال، كما تملك القدرة على توليد الرموز وانتاج المعاني.

ك. أبو ديب: تكلمنا عن الشعر كثيرا، نعود قليلا الى النقد، ونسأل كيف يمكن للنقد أن يدرس هذه الظواهر، بالضبط كما درسناها الآن. فقد قمنا، عمليا، بدراسة تطبيقية دون أن ندري.

هناك، مسألة، أود أن أثيرها، لماذا، في ثقافة كثقافتنا، لا يمكننا أن ندفع مفهوم استقلالية النص الى حده الأقصى. فهذه الثقافة، هي ثقافة موقف ودلالة. المعنى الدلالي يلعب دورا أساسيا فيها، وهي لم تصل الى ما وصلت اليه الثقافة الغربية في بعض جوانبها، الى مرحلة التشيؤ. لأن التشيؤ، كما هو عند ماركس، يرتبط بمرحلة معينة من مراحل تطور المجتمع الرأسمالي. فثقافتنا هي ثقافة دلالة، ثقافة معنى، وهي في النهاية سياسية بالمعنى الواسع للكلمة.

خ. سعيد: لا ينفصل مفهوم الأدب، في الوقت الحاضر، عن مجمل الهواجس الفكرية

والسياسية. فنظرية كنظرية الفن للفن، مستحيلة وغير ممكنة. فحتى النصوص التي كتبت خارج الهاجس السياسي المباشر، كانت سياسية بمعنى الالتزام الحضاري الشامل. فالنص الابداعي يشكل مقطعا لعلاقات التطور الاجتماعية والفكرية والسياسية. ولأن الواقع الأدبي هو هكذا، فإننا لا نستطيع أن ندرس النص الابداعي، دراسة فنية فقط. فهذه النصوص هي الشاشة الأهم والأصدق التي انطبعت عليها كل هذه التطورات والصراعات الفكرية والمؤثرات الجديدة. من هنا، تنبع أهمية تعدد قراءات النص الواحد، هذا فضلا عن أن النص يقدم بنية مكثفة وعميقة ومتعددة.

ك. أبو ديب: أنا أعتقد أن هذه المسألة مرتبطة بالسؤال الأساسي حول النقد. والنقد يطرح السؤال عن الكيفية التي يعمل النص بها، أي كيف يتكون معناه؟ وهذا يقودنا الى ضرورة تناول النص كما نتناول أي نظام من الرموز. يمكننا أن ندرس كل نظام ترميز ضمن اطار السؤال: كيف يعني؟ ما هي آليّة المعنى فيه. وأنا شخصيا غير واثق من كون الواحد يستطيع أن يقرأ النص في اللحظة نفسها أكثر من قراءة واحدة. وبهذا المعنى، فأنا أرى أن القراءات المتعددة هي مستويات متعددة. أي السؤال الذي نطرحه، هو هل يمكن لناقدين يعملان على نظام الترميز نفسه أن يصلا الى نتائج متشابهة في عملهما على نص واحد.

خ. سعيد: ربما النتائج لا تكون هي نفسها، لكن لن تكون متناقضة.

ك. أبو ديب: هذا شيء نتوقعه نظريا، لكن أعتقد انها ستكون تجربة مثيرة، لو عملنا نحن الثلاثة على نص واحد، وبحثنا فيه عن كيف يعني النص.

خ. سعيد: أنا عدت الى هذه المسألة، بعد أن أنهيت بحثي عن الرواية، عدت الى كتاب الياس: «تجربة البحث عن أفق» واكتشفت نقاط تقارب كثيرة.

ك. أبو ديب: أقترح الانتقال الى سؤال آخر، وهو كيف تتكون البنية وكيف نحللها؟ أي كيف يتميز نص عن نص آخر. أعتقد أن هذا سؤال نظري للمستقبل. أنا حاولت أن أنطلق من مفهوم الانسان كما طرحه جاكوبسون، وأرى أن النسق هو مكوّن اساسي، وخصوصية اساسية في بنية اللغة الشعرية. ولكن هل تتكون النصوص المختلفة بالطريقة نفسها، النتائج الأولية لدراستي تشير أن لا. هناك ثلاثة أو أربعة انساق، هناك النسق الثنائي، وهو بدائي بعض الشيء، والنسق الثلاثي، وهو طاغ في الفكر العالمي، والنسق الرباعي والنسق الخماسي.

أ. خوري: على المستوى النظري، قدمت البنيوية افتراضها في الفكر الغربي. ويقود هذا الافتراض النظري الى تيارات فلسفية حول معنى السلطة والقوة وتاريخها وتركيبها. الآن، في تحليلنا للنص العربي، نحن ننطلق من اعتبار النص تجربة تاريخية، وأن هذا النص يشكل نوعا

من الوحدة مع نصوص أخرى. ومن المفترض في هذه الوحدة أن تسمح لنا بأن نكتشف طبيعة اللغة ودورها وتركيبها، وانطلاقا منها، الحالة التاريخية التي تنتجها.

س. الصايغ: حتى الآن، دار الكلام على صفتين للنقد: الاستقلالية والموضوعية. فأين هي العلاقة بين الاستقلالية والموضوعية. فإذا أكدنا على استقلاليته، فاننا نخضعه للشروط نفسها التي ينتج فيها النص الابداعي، واذا ركزنا على الجانب الموضوعي، يكون النقد قد أصبح مجرد طريقة أو واسطة تبحث عن غاية معينة.

أ. خوري: النقطة التي أود أن اشير لها، هي أن نقطة الانطلاق يجب أن تبدأ بالاعتراف بوجود العالم الموضوعي، وعلينا أن نتعامل مع هذا العالم. وهذا يقودنا الى اعتبار اللغة عالما موضوعيا يحدد الكيفية التي نفكر بها. أي ليس بامكانك إلا أن تفكر بالكيفية التي تتركب بها اللغة. لذلك فإن الابداع الحقيقي، الذي يعبر عن الصراع الاجتماعي ويشارك في صياغته، هو الابداع الذي يقوم بتقييد التركيب ودلالاته. انطلاقا من هنا، يتكون مقترب نقدي مؤلف من مستويين:

المستوى الأول، وهو الذي وصفه كمال، في تحليله لقصيدة البياتي، أي الكيفية التي يجب أن نرى فيها النص داخليا، من حيث الكلمات ودلالات التركيب والانساق....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المستوى الثاني، هو دراسة النص، عبر ربطه بالنصوص التي تجاوره. فأنا مثلا، قدمت اقتراحا بربطِ ثلاثة تجارب شعرية معاصرة، السياب وأدونيس ودرويش، وافترضت أنها متكاملة، على الرغم من الفروقات الكبرى بينها.

أي أن الناقد الحقيقي، ليس عالم اللغة. والدراسة التقنية للنص، ليست هي النقد، الدراسة التقنية هي المدخل العلمي للنقد، لكن النقد هو التأويل الذي تقدمه أنت للعالم، وتأويلك ينطلق من اعتبار النص تجربة تاريخية. فالنص هو تجربة تاريخية كبرى لأنه يمزج بين اللغة والتجربة الاجتماعية. من هنا، قد نجد بعض ابطال الأدب، أكثر واقعية من ابطال الحياة نفسها، أبطال دوستويفسكي أو غوغول، هم أكثر واقعية بالنسبة لذاكرتنا من اشخاص نعرفهم. وهذا يعود، الى كون النص الابداعي، يمزج بين اللغة والتجربة التاريخية الاجتماعية.

الخطوة الثالثة، والأهم، بعد أن تدرس النص، وتضعه الى جانب النصوص التي تجاوره، هو أن تدرسه كشكل ايديولوجي، فالأدب، من حيث التحديد، هو شكل ايديولوجي، وداخل هذا الشكل يدور الصراع، ويتم اختراق الايديولوجية المسيطرة. فعملية ربط النتاج الأدبي بالايديولوجيا، هو الذي يسمح لنا، أن نربطه بعد ذلك بالواقع الاجتماعي. أي الربط، يجب أن يتم على أرض خصوصية الأدب، بوصفه شكلا.

ك. أبو ديب: هناك مسألة، مرتبطة بما قاله الياس الآن. أنا أحاول أن أضع العملية النقدية، في خطين أو مستويين:

المستوى الأول، هو المستوى التزامني، Synchronique، والمستوى الثاني، هو المستوى التوالدي، Diachronique. فمسألة وضع النص الى جانب النصوص التي تجاوره، مسألة اساسية جدا ويفترضها المنهج، لأن هذا هو الشرط الأساسي لتحديد المفهوم التزامني في مفهوم البنية. فمفهوم البنية يقوم على وجودها التزامني. ولكن هذه خطوة بعيدة جدا، فهي تفترض امتلاك القدرة على تحليل مجموعة ضخمة من النصوص، وما قام به الياس، هو تجربة متميزة، بمعنى أنه أخذ نواة مؤلفة من نصوص هامة، لكن هذه يجب أن تكون جزءا من عملية أوسع.

أما على الصعيد التوالدي، فانه يمكننا دراسة مسألتين، تاريخ الأدب الآن، وتاريخ تطور الظاهرة الأدبية. لأننا نكون قد قمنا بدراستنا على نصوص سابقة، ووضعناها ضمن شرائح افقية متراكمة.

وعندها يمكننا أن نصل الى نقطة هامة، مستخدمين منهج غولدمان، لأننا نستطيع في هذه المرحلة أن نقول أن نصوص ادونيس والسياب ودرويش، لا تمثل فقط مرحلة من مراحل الانبعاث الفكري، وانما تمثل رؤية للعالم عند فئة ضمن بنية المجتمع العربي.

أ. خوري: ولكن هناك نقطة غائبة، وهي أن الأدب العربي الحديث، مثله مثل الثقافة العربية، لا يمتلك تاريخا بالمعنى التوالدي فنحن نعيش مراحل تمتزج ببعضها. فإذا أخذنا تجربة أي شاعر عربي معاصر، فاننا نشعر وكأن هذه التجربة تحاول اختصار تاريخ الأدب العالمي كله مرة واحدة. كما أن تاريخنا الحديث منقطع عن تاريخنا القديم، وفي فجوة الانقطاع هذه، هناك ركام تاريخي. لذلك فمشكلتنا هي كيف نكون منظورا لدراسة هذا الواقع، فنحن نمتلك تداخلا هائلا على مستوى التعبير، وفي التجارب والرؤى الى درجة قد تضيع معها الرؤيا.

لذلك يبقى نقدنا، مهما فعلنا، في التجريب، مهما تمنهجنا نبقى في منهج تجربي، لأنك تتعامل مع نصوص سمتها الاساسية، هي تجريبيتها. لنأخذ تجربة نجيب محفوظ كمثال، رواية تاريخية ورواية واقعية ورواية ميتافيزيكية، وسوريالية و... هل يمكن أن نتخيل الكتابة البلزاكية في هذه الوضعية. نحن في الابداع التعددي، الذي يحاول التقاط هذه التغيرات الهائلة في العصر والواقع.

ك. أبو ديب: اشار كلود ليفي ستروس الى مسألة هامة، وهي علاقة الثابت بالمتغير، الثابت بالنسبة للدلالة والمضمون، والمتغيّر بالنسبة للدال والشكل. الآن، حين ندرس نصا نكتشف فيه خصوصيته، لكن نقطة الانطلاق البنيوية الأولى — ليست هذه، بل هي تكمن في أن نكتشف، عبر تمييز مكونات النص، ثابته، العناصر الثابتة فيه، كما فعل بروب مع الاسطورة.

كمال خير بك

بناء القصيدة الحديثة°

من «الشعر» الى «العمل العضوي»

بتنا نعرف الآن أن المفهوم الشعري الكلاسيكي كان مُمَحْوَراً حول البيت (بشطريه الاثنين). الذي كان يمثل الصورة المثالية لـ «عبقرية النَظْم العَربي». وقد رأينا، كذلك، ان القصيدة كانت، بالنتيجة، عبارة عن هذا التراكم المضطرد للأبيات والعناصر الشعرية التي تنغلق عليها.

مع هذا فإن «عمود الشعر»[1]، الذي ظل يؤكد الفصل بين الشكل والمضمون، كان ينهض، دون تحديد، على ضرب من «التحام النظم والتئامه». ويحاول عز الدين اسماعيل، في مؤلفه «**الأسس الجمالية للنقد العربي**» ان يوضح هذه الفكرة بما كان الجرجاني يدعوه بحسن الاستهلال، والعَرْض، واختتام القصيدة. غير ان الإبهام يكتنف هذه المفهومات الساعية الى تحديد مختلف أقسام القصيدة. مع هذا، فان الملاحظات الاضافية التي يطرحها الجرجاني تمكن قارئه من أن يفكر بالطريقة التي يتم بها توزيع الابيات، وبالنتيجة الموضوعات المختلفة التي تتضمنها، وذلك بغية جذب انتباه «الجمهور».

° الفصل الخامس من كتاب «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» للشاعر الراحل كمال خير بك، الذي كتبه كأطروحة لنيل الدكتوراه من جامعة جنيف، ١٩٧٢. والذي تصدر ترجمته العربية قريباً عن «مؤسسة الأبحاث العربية» في بيروت. و«مواقف» تشكر الناشرين لسماحهم لها بنشر هذا الفصل من هذا الكتاب الذي يُعدّ بين الكتب النقديّة المهمّة، القليلة، والتي تؤسّس لنقد عربيّ جديد.

١ — واضح ان ما يدعى بـ«**عمود الشعر**» يمثل مجموع مبادىء التصور الكلاسيكي لـ«النموذج الشعري الأصلي» الذي يجب أن تتبعه القصيدة. وقد قام المرزوقي بعرض هذه المبادىء وتصنيفها في شرحه الشهير لحماسة أبي تمام. (يراجع: المرزوقي، «**شرح حماسة أبي تمام**»، ص: ٩، ١٠، ١١).

لكن مهما يكن الأمر، فإن الجرجاني، الذي كان يأخذ على «القدامى» من معاصريه عدم أخذهم بهذه الصيغة «التنظيمية»، لم يكن يمثل الاتجاه العام لعصره. غير أنه كان شاهداً، بالمقابل، على ظهور اشارات التحام «تِيْميّ» (موضوعي) لدى عدد محدد من الشعراء العباسيين، وخصوصا المتصوفة والشعراء الخمريين.

وفي الواقع، فان أحد المع شعراء المجموعة الاخيرة، أبا نواس، قد قدم نفسه كناطقٍ باسم الشعراء المجددين الذين كانوا يرفضون في الوقت نفسه شكل و«عقلية» القصيدة القديمة، التي كانت صيغتها السائدة تتمثل بـ «مطلع» تقليدي يتضمن مشهد «وقوف على الأطلال»، ومشاهد أخرى تصف الحياة في الصحراء؛ كل هذا قبل الولوج الى موضوعات الشاعر الاساسية.

غير أن هذا النزوع الى «حصر» الموضوعات الشعرية، كان يتحقق دائما، تقريبا، في اطار شكل خارجي وايقاعي لا يتغير، يتصف بـ «تسطحه» و«تدافعه» المميزين للقصيدة العربية القديمة.

أي أنه كان يجب انتظار الشعراء الاندلسيين لكي يشهد هذا «الحصر»، الممحور، بصورة اساسية، على خليط من الرؤيا الحنينية وتقريظ الطبيعة والمرأة، أو الطبيعة والسيّد - الأمير، أو الملك، الخ... نقول يشهد مجهوداً حقيقياً في الموازنة والتواصل مع الشكل الخارجي والنسيج الايقاعي [٢].

وقد تم الأخذ بهذا المجهود، وتطويره، فيما بعد، على يد شعراء المهجر والشعراء الرومانطيقيين، الذين مكّنتهم ثقافتهم، بالطبع، من أن يجدوا في الشعر الغربي نماذج أكثر تعقداً، وأكثر تشجيعاً.

وبدأنا نشهد مع الرومانطيقيين وحدة الموضوع المُتناوَل في القصيدة، غير أنّه لم يكن ليعني بعدُ ما سيدعوه المحدثون بوحدة العمق الشعري. ويمكن، في الواقع، أنْ نقارن المبدأ العام لانتاجهم الشعري بـ «حَدَث» أو «وقائع متفرقة» تُسلَّط عليها «كاميرا» الحساسية الشعرية — اذا صح التعبير — بغية انتاج «ريبورتاج قائم على مبدأ الاسترجاع» تتخلله، بين حين وآخر، خَطَراتٌ انطباعيةٌ للشاعر. وكانت هذه الخصوصية الفكرية والوصفية — التأملية تلقى تسهيلها،

---

٢ — كنا قد أشرنا الى هذه الخطوة الحاسمة في فصلنا حول التطور العروضي.

أو أنها تترجم نفسها، بنحو ادق، في البنية الزخرفية للقصيدة الرومانطيقية[٣]، التي يقوم تقسيمها المقطعي الى «ألعاب» سيمترية بتقطيع نمو وتطور الفكرة الى اجزاء مستقلة واضحة الحدود والمعالم. وباستنادنا مرة اخرى على اللغة السمعية ـ البصرية، يمكن لنا أن نتصور عرض ما دعوناه بـ «الريبورتاج الشعري، كما لو كان ينعكس على الشاشة عبر سلسلة من اللقطات المفصولة ("dia positives")، ضمن ايقاع منتظم في العرض، تصحبه بضعة تعليقات وشعارات.

وهكذا، فلا تعكس بنية القصيدة الرومانطيقية حركاتها الداخلية بوفاء، ولا تطورها. وختامها النهائي. وفيما يبدو النسيج الزخرفي وهو يمتد، بلا نهاية، ويكون على أهبة المعاودة باستمرار، فان خاتمة الفكرة أو الصورة هي وحدها التي تشير الى نهاية القصيدة وتهبنا اشارة التوقف.

وبمواجهة هذا الطلاق القائم بين المضمون والشكل، بدت الموجة الشعرية الجديدة متجهة الى الوحدة العضوية للقصيدة، حيث لا يعود الشكل يمثل لباساً «مفصّلاً» بحجم الموضوع المطروق، وإنما عنصرا مكونا للتجربة الشعرية، وملمحاً من ملامح «الشخصية» الشاملة لهذا الكيان الفني الوليد الذي هو «القصيدة».

ويستحضر عز الدين اسماعيل، مستنداً الى ستوفر في كتابه «**طبيعة الشعر**» The Nature of Poetry المفهوم الشعري الحديث الذي يرى القصيدة «شخصية مندمجة، وملتحمة، وحية «، » يخترق شكلها ومضمونها احدهما الآخر، الى حد يصبح معه من غير الممكن فصلها[٤]. ويرى ادونيس، هو الآخر، في القصيدة العربية الحديثة: وحدة متماسكة، حية، ومنوعة، تجب دراستها ككل غير قابل للانقسام الى مضمون والى شكل[٥]

٣ـ نجد هذه البنية الزخرفية للشعر الرومانطيقي مدعمة في التيار الرمزي منه بصرامة اضافية في التوزيع الايقاعي. واذ يتحدث فنسان مونتاي عن الشعر الرمزي لسعيد عقل فإنه يؤثر دعوة بنيته بـ «البنية الديكارتية». (تراجع مقدمته لمختاراته من الأدب العربي المعاصر ص: ...).

٤ـ يراجع «عز الدين اسماعيل». كتابه المستشهد به أعلاه (ص: ٣٦٤).

٥ـ تراجع مساهمته في مؤتمر روما. أعمال المؤتمر (ص: ١٧٨). ونذكر بالمناسبة بأن ادونيس كان في لحظة معينة، منظّر «حركة شعر». وبهذا فهو كان يعكس الاتجاه المفهومي لهذه الحركة التي جعلت من نفسها، حاملة لواء «الحداثة الشعرية» في النطاق التجريبي والنظري. غير ان هذا المفهوم الجديد للقصيدة بدأ ينتشر حتى خارج حدود التجمع. وينال انتماء غالبية الشعراء الشبان من أنصار «البيت الحر» ـ انتماء كان يعرب عن نفسه عبر الأعمال الشعرية مثلما عبر التصريحات المنبثة هنا وهناك. على هيئة مقالات وحوارات ومقدمات. الخ...

←

إن هذا التعريف العام الذي يندرج في الخط الحداثي للتطور المفهومي للقصيدة، وخصوصا في ميدان الشعر الانغلو— سكسوني، يبدو كما لو كان يشير، في الوهلة الأولى، الى مجرد تغيّر بسيط في المفهومات الشعرية.

غير أننا لن نتأخر عن أن نكتشف، على ضوء الاختبار الذي حاولنا اجراءه، على المفهوم التقليدي للقصيدة (أو، بالأحرى، غياب هذا المفهوم)، أننا لا نبالغ اطلاقا اذا ما رأينا في هذا التغير المفهومي ثورة حقيقية متعددة الابعاد: على المستويين الفلسفي والجمالي. ذلك أن «شَخْصَنَة» القصيدة انما تجد تسويغها، هنا، في وحدة وخصوصية التجربة المعيشة، التي لا يشكل العمل «الشعري» الا تمثلا لغوياً وفنياً لها.

هذا يعني ان القصيدة اذ تنطلق، اخيراً، من تجربة متميزة، فهي تنزع، مع الانتاجات الحديثة، الى مغادرة مناخ «التماثل الغُفْل» لتصبح كياناً حراً ومتجانساً، أي «نمطاً» منفرداً في حريته في أن يقوم وان يتشكل أو ينتظم.

وفي الواقع، ان العناصر المختلفة التي زوّدنا بها التحليل المفصّل للقصيدة الجديدة (التحليل اللغوي والايقاعي)، تتضافر، كلها، لايضاح خط ثوريّ هدّام و«منظّم» في الوقت ذاته.

وهكذا، قيض لنا أن نرى الى جهود الطليعة الشعرية وهي تنتهج الطريق «المزدوج الوجهة أو الطبيعة» للمغامرة الخلاقة، التي كانت كل مرحلة منها مؤشَّرة بصراع جدلي قائم على الرفض وارادة اعادة تنظيم (الأشياء).

وما القصيدة العربية الحديثة الا ثمرة تراكم هذه المراحل الثورية التي لن يكون بامكاننا أن نحدد آخرها، بما أنها، وبفعل منطق مسارها ذاته، تستدعي وتستولد احداها الاخرى — حتى

وبخصوص هذا المفهوم العضوي للقصيدة، يجدر التأكيد، في اطار أعمال تجمع «**شعر**»، **على أهمية دراسة ادونيس**: «**محاولة في تعريف الشعر الحديث**» («**شعر**— العدد ١١، ص: ٧٩). ومقدمة انسي الحاج لديوانه «**لن**»، ودراسة جبرا ابراهيم جبرا عن «**الذروة في الأدب والفن**» («**الحرية والطوفان**»، ص: ١٣). أما خارج التجمع، فيجدر أن نذكر، الى جانب كتاب عز الدين اسماعيل، كتابين شديدي الأهمية، سبق أن استشهدنا بهما، هما: «**قضية الشعر الجديد**» للنويهي، و«**شعرنا الحديث... الى أين؟**» لغالي شكري، دون أن نغفل فصل نازك الملائكة المخصص لبناء القصيدة الحديثة في كتابها **قضايا الشعر العربي المعاصر**» (ص: ٢٠١). ومؤلّفي احسان عباس «**البياتي والشعر الحديث في العراق**» و«**بدر شاكر السياب**». وقد نشر احسان عباس عام ١٩٥٥ كتاباً «تعليمياً» حول «**فن الشعر**»، يبحث فيه مسألة وحدة المضمون والشكل (ص: ١٩٠) و«**التطور العضوي للقصيدة**» (ص ٢٥٠).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مرحلة النضج في الأقل[٦] . من هنا تنبع استحالة الطموح الى دراسة قادرة على القبض على طبيعة وابعاد هذا «الشعر الذي جاء جديداً منذ ولادته» ، والذي لا يزال تعقّده يستجيب الى ايقاع نموه المتسارع ، باضطراد. أكثر من هذا . فبالرغم من شيوع هذا المصطلح في هذه الدراسة على سبيل التعميم ، فان من غير الدقيق ، في الحقيقة ، الكلام على : «قصيدة محدثة أو حديثة» . فالمصطلح يتلاءم ، بشكل نموذجي . مع القصيدة التقليدية ، خصوصاً تلك التي لا تتمتع الا بنموذج بنائي واحد. ولكن حيثما يكون مفهوم القصيدة شبه غائب ، وضائعا بين مفهوم البيت ومفهوم العروض بوجه عام . فإن مصطلح «القصيدة» يبدو أكثر انسجاما مع الشعر الحديث الذي يؤكد هذا المفهوم . والذي يميز بين «الروح الشعرية» التي يمكن ان تتجلى في جميع انواع الكتابات الادبية . وبين هذه المنظومة الفنية المغلقة على ذاتها تقريبا . والمستقلة . لكن التي تحتفظ ، في جميع الأحوال ، وفي كل نموذج منها . بخصوصية بنائية للفكرة والمناخ والانطباع الشعري ، أي بتنوع من البنى التعبيرية .

هذا يعني أننا محمولون . في اطار التحويل الشعري المعاصر . على أن نعترف بتعددية واسعة من «الانماط» الشعرية . وبالنتيجة بتعددية واسعة من نماذج «البُنى» ، بحسب اختلاف مفهومات الشعراء . والمراحل التي تؤثر على التطور التجريبي لكل منهم .

ومن هنا . يظل من المستحيل القبض على جميع «نماذج» القصائد السابحة في المد الهائل للانتاج الحديث ، الذي يظل جانب مهم منه قائماً ، دائماً ، في طوره الأوليّ للتجريب .

مع هذا . فمن أجل ايضاح نتائج وآثار الثورة الشعرية العربية على الصعيد البنائي . يظل علينا ان نقدم بعض «النماذج» التمثيلية للبنى المتعددة التي ما فتئت تشهد وثبات جديدة لا متوقعة وواعدة[٧] .

فما المعيار الذي سنتبنّاه في اختيار . وتصنيف . النماذج التي سنختارها هنا؟

---

٦ — يعتقد «إليوت» ، كشاعر نيو — كلاسيكي . أن «من غير المحبذ . حتى اذا كان ذلك ممكناً ، ان نحيا في ثورة مستمرة» إذْ ثمة دائماً فتراتٌ للكشف وأخرى لتطوير المناطق التي تم ارتيادها» . يراجع عرضه المستشهد به سابقاً ؛ حول موسيقى الشعر (ص : ٣٥) . واننا نتساءل : بامكاننا حقاً الوثوق بحتمية المعاد الدائري ل«الكلاسيكية» ، الذي يعلمنا اياه التاريخ؟ وهل ما زالت المفاهيم القديمة للتطور صالحة دائماً . لاستكناه المستقبل؟ ان «إليوت» لا ينسى . على أية حال ، أن يذكّر بضرورة «المغامرة اللامتناهية» في الاطار الخاص بالشعر .

٧ — هذا يعني ان النماذج التمثيلية لهذه التعددية من الأنواع إنّما تعود الى الفترة المحددة لهذه الدراسة (١٩٤٧ — ١٩٦٥) .

اننا ، اذا اخذنا بالفكرة الاساسية لدى حركة الحداثة ، المتمثلة بتوكيد وحدة الشكل والمضمون ، فسنرى ان مفهوم «البنية الشاملة» للقصيدة سيفرض نفسه في الحال . غير ان هذا المفهوم نفسه يبدو انه غير قابل للتحديد السهل ، وغير فاعل بشدة في الدراسة التطبيقية للعمل الشعري ، بغياب مصطلح نقدي وادوات تحليل ناجعة وملائمة للميدان المدروس .

وهكذا نجد أنفسنا مجبرين على تقصي الانماط المختلفة من القصائد : بدراسة ملامحها الخارجية أولاً ، نوعها وحجم انتشارها ومظهرها التوزيعي والخطي ، الخ ... ، ومن ثم طبيعة بنائها الداخلي .

البناء الخارجي للقصيدة :

نماذج البناء ، والأنواع الفنية

لقد أتاحت لنا الفصول السابقة أن نرى الايقاع المتسارع لهذه النزعة المضادة للتقليد في الشكل الشعري ، والتي ولدت العديد من الاشكال الجديدة للقصيدة . وفي الواقع ، ان مبدأ «الاختيار الحر» للشكل ، سواء كان هذا الشكل قائما من قبل أم مبتكرا بصورة كلية ، هذا المبدأ الذي ألحت حركة الحداثة على أهميته ، قد دفع الشعراء الشبان الى تزويدنا بتعددية ثرية من الأنواع الفنية الناتجة عن جهد شخصي أو المستلهمة من الانتاج الشعري العالمي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا قيض لنا ان نرى نمطين من «القصيدة الممزوجة» ، تقدم الأولى ــ التي مثلت مرحلة انتقالية من مراحل التجريب الشعري المحدث ــ مزيجا من الابيات الكلاسيكية (بشطرين اثنين) ومن الابيات الحرة . وقد قدمنا كنموذج لهذا النمط قصيدة «للسياب»[٨] تقوم على تعاقب مقاطع مؤلفة في نوعي النظم الاثنين . ويعرف هذا النمط صيغة اخرى قائمة على تقاطع غير منتظم ، نجد نماذج لها في شعر السياب نفسه . وكذلك في بدايات عمل أودنيس[٩] .

أما النمط الثاني «الممزوج» (أو المختلط) ، والذي يمثل مرحلة انتقالية أكثر تقدماً ، لكن الذي ظل يمثل نوعا فنيا دائما ، فيقدم لنا مزيجا من الأبيات الحرة والنثر الشعري . وكان النموذج

٨ــ قصيدة «**بور سعيد**» (يُراجَع : «**أنشودة المطر**» وكذلك دراستنا الحالية) . ويمكن أن نستشهد للشاعر نفسه بقصيدة «**من رؤيا فوكاي**» («**أنشودة المطر**» ص : ٤٦) .

٩ــ تلاحظ ، لدى السياب نفسه ، «**المومس العمياء**» و«**الأسلحة والأطفال**» (المصدر السابق ، ص : ١٩٥ ، ٢٤٩) . ولدى ادونيس : «**الفراغ**» و«**نوح الجديد**» ، التي ظهرت لأول مرة في صحيفة «**البناء**» البيروتية (٨ تموز ١٩٥٩) .

الأول الذي أوردناه من هذا النمط الشعري هو قصيدة ادونيس : « **وحده اليأس** » التي تشكل ضرباً من قصيدة النثر « المُطعمة » بأبيات حرة[١] .

ومع أننا نجد نماذج نادرة لهذا النمط في أعمال شعراء مثل عصام محفوظ[٢] ، فإنه يظل يشكل اختصاص ادونيس ، الذي قدم ضمنه وفرة من القصائد الثرية والمُدهشة التنوع[٣] .

ومجرد كون هذا النمط من القصائد يحتل موضعه ضمن هاجس انتقالي ، يدلنا بالضرورة ، على وجود نمطين آخرين من الكتابات الشعرية المهيمنة : نقصد **البيت الحر وقصيدة النثر**.

وقد ضمن النضال « التحريري » ، الذي خاضته حركة الحداثة الشعرية ، النجاح النهائي للبيت الحر ، الذي ظل يشكل الصيغة المفضلة للأغلبية الساحقة من شعراء الجيل الجديد ، التي نهضت بجانب أكبر من الانتاج الحداثي الذي يتمتع بقيمة مؤكدة . مع هذا فان « القصيدة المنثورة » أو « غير العروضية » أو « غير الموزونة » ، التي تأخر انتصارها النهائي ، بفعل التحفظ السائد في الذوق العام أزاء انتاج شعري قائم على هجران الايقاع العزيز على الاذن العربية ، قد حظيت ، فيما بعد ، بأهمية واهتمام متعاظمين على الساحة الشعرية ، وفي الأوساط المثقفة بالتحديد ، حيث بدأت معارضة هذا النوع الشعري الخاص تدع المحل ، تدريجيا ، لتقييم يبدو أكثر تطابقاً مع المفهومات — أو في الاقل المحاولات التجريبية — المعاصرة في أوربا وفي امريكا[١] .

ومهما يكن من طبيعة الامر ، فقد استطاعت « قصيدة النثر » — وبفعل « روح التصميم الحداثي » لحركة « **شعر** » — أن تنال ما دعوناه بـ « حق الاقامة في مدينة الشعر » ، هذا الحق الذي بدا معقوداً للأعمال المشحونة بالصور والعناصر الجمالية — كعمل محمد الماغوط

---

١٠ — « **أوراق في الريح** » . (ص : ١٤٣) وقد نشرت في شكلها الأخير بعنوان : « **مرثية الأيام الحاضرة** » .

١١ — قصيدته : « **وعضت زليخة على الزهرة** » (« **أعشاب الصيف** » . ص : ٧٠)

١٢ — تراجع ، لدى الشاعر ، قصيدته « **مرثية القرن الأول** » (« **أغاني مهيار الدمشقي** » ، ص : ٢٥٤) . و « **تحولات العاشق** » ، و « **فصل المواقف** » (« **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل** » ص : ١١١ ، ٢٠٩) . وقد كتب الشاعر القصيدتين الأخيرتين عام ١٩٦٢ — حسب تحديده هو — ونشرهما في مجموعته المذكورة عام ١٩٦٥ .

١٣ — سبق أن أشرنا الى هذه الحالة الاشكالية والجدل الذي أثير ، بتحفيز من كتاب سوزان برنار عن « **قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا** » ، والذي تحاول فيه الكاتبة أن تثبت ان كانت « قصيدة النثر » تمثل نوعاً شعرياً متميزاً عن بقية الأنواع الشعرية ، الموزونة ، أمْ لا .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وادونيس — بنحو أكثر سهولة مما للأعمال التي تفضل «تقنية الصدمة والمفعول الشعري» على الجمالية الشعرية، كما هي الحال في أعمال توفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا وانسي الحاج وابراهيم شكر الله وحتى يوسف الخال. بعد هذا، ودون أن نزعم التوقف طويلا عند الاشكالية المثارة حول الطابع «النثري» والخصوصية الاسلوبية لـ «قصيدة النثر»، يلزمنا أن نحدد اننا نفهم بـ «قصيدة النثر» مجموع العمل الشعري «المحرَّر» من القافية والايقاع المميّزين للنظم.

ومع هذا، تجدر الاشارة الى أن هذا النوع من «الشعر المحرَّر» كان يقدم نفسه تحت شكلين من الكتابة أو التنظيم الكتابي: الأول هو شكل ما يدعى، عموما، بـ «الشعر الحر»، والثاني هو الشكل النثريّ بصريح التعبير والذي يطمح الى احتكار تسمية «قصيدة النثر».

وفيما لقي الشكل الأول تمثيله في عمل الماغوط وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ، تمّ تبني الشكل الثاني من قبل ادونيس وانسي الحاج وشوقي ابي شقرا وعصام محفوظ ويوسف الخال[١]

بعد أن جئنا على تعداد «انماط القصيدة» في الانتاج الشعري الحديث، يمكن أن نتساءل الآن: كيف قدم هذا الانتاج نفسه بالقياس الى «الأنواع الأدبية» بوجه عام، والى الكتابات التي تتبع المعايير «الكلاسيكية» للتعبير الشعري، بوجه خاص؟

ان الموروث الشعري العربيّ هو موروث غنائي، وصفي، بامتياز. ومع أنه جرى الكلام على الاتجاهات الدرامية[٥]، في الشعر العربي، استنادا على بضعة مقاطع حوارية منبثة في بعض الأعمال القديمة، خصوصا قصائد الشاعر الاموي عمر ابن ربيعة (توفي عام ٧١٢)، والنَفَس الملحمي لدى شعراء آخرين كالشاعر الجاهلي امرؤ القيس (توفي نحو عام ٥٤٢) والعباسي أبي تمام (توفي عام ٨٤٦) وكذلك العباسي المتنبي (توفي عام ٩٦٥)، غير أن هذا لا يمس بشيء

١٤ — رأينا نماذج عديدة من الشكل الأول، من شعر الماغوط، ومقاطع من شعر انسي الحاج كنماذج للشكل الثاني.

١٥ — لقد حفزت الأشكال الحديثة التي بدأ يتخذها المسرح (أو المسرح — الضِدّ) اليوم، على ظهور تيار بدأ يعمل، وان بصورة «حيية» ومترددة، على اعادة احياء ذلك الاستعراض السنوي الذي كان ينعقد في مكة تحت اسم (سوق عكاظ)، فيما قبل الاسلام، حيث يأتي شعراء القبائل المختلفة لينشدوا على العامة نتاجاتهم الشعرية، ضمن مناخ احتفال ومباراة حقيقي.

١٦ — يراجع، بخصوص انماط التعبير الشعري في العصر الجاهلي وفجر الاسلام: «بلاشير»، «تاريخ الأدب العربي» (ج٢، ص: ٣١٨)، وفي « Arabica »، (ج٤، ١٩٥٩، ص: ١٣٢)، «فاديه» في « Arabica » (العدد ٢، ١٩٥٥، ص: ٣١٣)، وغ. ديموميينس»، «مقدمة لكتاب الشعر والشعراء». وبخصوص العصر العباسي: «بيلا»، «اللغة والأدب العربيان» (ص: ١٠٠) و«عبد الجليل» «تاريخ الأدب العربي»، (ص: ٩٣).

الحقيقة المثبتة بخصوص غياب التراجيديا والملحمة — بالمعنى الكلي والحصري للمفردتين (١٧) — في الشعر العربي القديم. خصوصاً أن الأخيرة — أي الملحمة قد بقيت محصورة، وضمن أشكال خاصة، بميدان الأدب والنثر الشفويين — العاميين.

وكان يجب انتظار الشعراء النيو — كلاسيكيين والرومانطيقيين، في النصف الأول من هذا القرن، لنشهد، في العربية، ولادة أعمال شعرية تراجيدية بالمعنى الصحيح. ومع هذا فلم تلق محاولات شوقي في مصر (١٨) (توفي عام ١٩٣٢) وشفيق معلوف وسعيد عقل (١٩) في لبنان، الا نجاحا نسبيا يعود الى القيمة الشعرية لأعمال هؤلاء أكثر مما لنجاحها المسرحي.

وقد تم تلقي فشل هذه المحاولات كما لو كان تأكيداً جديداً على الصفة «الغنائية» للقصيدة العربية، التي لم تكف، من ناحية اخرى عن ان تلقى من يؤكدها، ويدافع عنها، في الأوساط الأدبية الغربية (٢٠). واذا ما تَفَحَّصْنا التَّطور الحديث للمفهوم الشعري، الذي لم ينقطع عن ردم الهوة القائمة بين ما دعاه مندور بالغنائية «الذاتية» العربية والغنائية «الذاتية — الموضوعية» في الغرب (٢١)، فان بامكاننا القول ان الانتاج الحدث المعاصر يشهد، مرة اخرى من جديد، على مواصلة — وأكثر من هذا على هيمنة — القصيدة الغنائية في الشعر العربي (٢٢). وفي الحقيقة، ان غالبية الانتاج الشعري الحديث انما تتخذ محلها في هذا الاطار من الالتحام العميق والذوبان المتبادل بين الفرد والعالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

١٧ — يراجع، في العربية، عز الدين اسماعيل، «**الأسس الجمالية للنقد العربي**» وخصوصاً: «**مفهوم الشعر عند العرب**» (ص: ١٩١٣). و«محمد مندور»، «**الأدب ومذاهبه**» (ص: ٢٠، ٣٣).

١٨ — يراجع، خصوصاً، عملاه المسرحيان — الشعريان، «**مصرع كيلوباترة**» و«**مجنون ليلى**».

١٩ — شاعران معاصران، الأول من المهجر الأميركي — الجنوبي، وتعرف له، «**ابكار**»، ونعرف للثاني «**بنت يفتاح**» و«**قدموس**».

٢٠ — يقدم احسان عباس في كتابه عن «**فن الشعر**» قائمة بأسماء الشخصيات الأدبية التي تدعم «الغنائية الشعرية الشرقية»، ويؤكد على رأي السير وليم جونز Sir William Jones (كتابه، الفصل الثاني، ص: ٢٤، ٢٥). يراجع كذلك كتاب عز الدين اسماعيل، حيث نجد دراسة مقارنة للمفهومات الفنية والشعرية (كتابه المستشهد به سابقاً، الفصل الرابع).

٢١ — يراجع كتابه «**الأدب ومذاهبه**» (ص: ٣٠). ويتحدث أدونيس، بهذا المعنى، عن «العاطفة الشعرية» التي تصبح في الشعر الحديث — خلافاً عما هي عليه في الشعر القديم — «ذاتية وموضوعية، فردية وشاملة في ذات الوقت». («**محاولة في تعريف الشعر الحديث**»، مجلة «شعر»، العدد ١١ — ص: ٨١).

٢٢ — لا يذهب عن بالنا ان هذا المفهوم يظل بحاجة الى التحديد، بعد التداخل والتشابك والتنافذ الذي بدأت تحياه الأنواع الأدبية في العصر الحديث.

لكن تمكنُ، مع ذلك، الاشارة الى بعض «الجُزُر» النادرة من التجريب الدرامي[٢٣]، في عمل ادونيس ونذير عظمة ومحمد الماغوط وصلاح عبد الصبور. أو حتى بعض «الحكايات البيوغرافية» الأكثر ندرة، لدى بدر شاكر السياب[٢٤].

الى هذا، يجب التفريق، داخل النوع الغنائي نفسه، بين أنماط متعددة يميزها حجم العمل الشعري وطبيعته الخارجية، العامة، «والتدوينية».

هنا أيضاً، نجد «القصيدة المتوسطة» التي امتاز بها التعبير الغنائي وهي تهيمن على الانتاج الحديث. خصوصا في بداياته التجريبية. وقد زودتنا المرحلة الأولى من مراحل التحويل الشعري بموجة من القصائد التي يتراوح حجمها بين صفحة وصفحة ونصف الصفحة (من الحجم الصغير)، أي بين ٢٠ و ٤٠ سطراً[٢٥]. واذا لم تكن هيمنة هذا النمط من القصائد قد ازيلت في المراحل التالية، فهي قد انخفضت، مع ذلك، نسبيا، مع تكاثر المحاولات الباحثة عن اشكال جديدة للقصيدة، والتي طلعت علينا بأنماط مستحدثة كالقصيدة «الطويلة» و«المطولة» (أو «العملاقة») و«نصف المطولة»، ثم في القطب الآخر المقابل: «القصيدة المصغرة» أو «المكرو— قصيدة».

لا شك، هنا، بأن هذا التصنيف، والمقاييس المتخذة لتمييز هذه الانماط الشعرية الغنائية، ومن ثم تسويغ المصطلحات التي تم خلعها عليها، تبعا للطول، انما تظل، جميعها، نسبية، ولا تهدف الا الى الابانة عن اهتمام الموجة الجديدة بالتعديد، والاثراء، والتجديد الشعري. ويصح هذا التحفظ، نفسه، على فكرة الانتقال من القصيدة «المتوسطة الطويلة» الى «الطويلة» ومنها

٢٣—تتراوح هذه المحاولات بين: «اللوحة المسرحية» المؤلفة من بعض المشاهد القصيرة، مثل «**مجنون بين الموتى**» و«**السديم**» لأدونيس («**أوراق في الريح**»، ص: ٨٣. ١٠٥). حيث يسود مناخ ميتافيزيقي. لا— واقعي. وبين «القطعة التراجيكوميدية» «الروائية اللهجة». كما في «**العصفور الأحدب**» لمحمد الماغوط. ويمكن أن ندرج بين هذين النمطين الدراميين المتقابلين. عمل نذير عظمة: «**جسر الموتى**» و«**مأساة الحلاج**» لصلاح عبد الصبور. اللذين يندرجان في تيار ميتافيزيقي. يقوم على أساس فولكلوريّ. «فنتازيّ» لدى الأول. وعلى اطار تاريخيّ وصوفيّ لدى الثاني.

٢٤—نذكر خصوصاً: «**المومس العمياء**» و«**حفار القبور**» («**انشودة المطر**». ص: ١٩٥. ٢٢٩).

٢٥—يمكن. من أجل المزيد من التحليل. أن نذكر نمطين ثانويين آخرين. هما القصيدة «المتوسطة— القصيرة» والقصيدة «المتوسطة— الطويلة». وهما نمطان شائعان لدى جميع شعراء الحداثة. فيما عدا استثناءات معدودة.

الى «نصف المطولة»[٢٦]. غير أنه لا يمس بشيء التمييز المثبت بين القصيدتين «القصيرة» و«الطويلة» اللتين تمثلان ظاهرتين متميزتين، عن حق، وجديدتين نسبيا.

وإذا ما أعدنا الى الذهن ان القصيدة الكلاسيكية، وكذلك الرومانطيقية، تلتزمان شكل «القصيدة المتوسطة»، فهما لا تتجاوزان معدل المائة بيت (بشطرين اثنين)[٢٧]، فسيكون من السهل علينا ان ندرك الجدّة المتمثلة بظهور القصائد التي تبلغ اما ما يزيد على ثلاثمائة أو حتى اربعمائة سطرا، مثلما في قصيدة ادونيس الشهيرة، «**البعث والرماد**»[٢٨]. أو قصيدة السياب[٢٩]، «**الأسلحة والاطفال**»، واما ما يقل عن اثني عشر بيتاً كما نجد في عمل شوقي أبي شقرا[٣٠]. وجانب من عمل أدونيس. ونصادف في «**قصائد أولى**» لأدونيس، بالذات. وكذلك في «**أوراق في الريح**»، أمثلة نموذجية على القصيدة ــ الومضة التي تنحصر، أحياناً، في بيتين أو ثلاثة، مذكرة ايانا بـ «الرُسَيمات» الشهيرة لمالكولم دوشازال Malcolm de Chazal هذان نموذجان اثنان من هذه القصيدة:

«لأنني أمشي
أدركني نعشي»[٣١]

و:

«بعد الموتِ
لا صوتَ يُجسّد لي صوتي»[٣٢].

---

٢٦ ــ توجد هذه الأنماط المختلفة، معاً، غالبا، في أعمال شاعر بذاته، وخصوصاً لدى أصحاب ما يدعى بـ«النَفَس الطويل» كالسياب وخليل حاوي وأدونيس وصلاح عبد الصبور.

٢٧ ــ تتحدد هذه الملاحظة بالقصيدة الوحيدة القافية. التي يمكن أن نشير خارجا عنها الى أراجيز طويلة متعددة القافية، تعليمية أو فقهية ــ لغوية عائدة الى الحقبة الكلاسيكية. وكذلك بعض الاستثناءات في شعر الرومانطيقيين والنيو ــ كلاسيكيين. حيث نتعرف على «مُطَوَّلات» متعددة القوافي. مثل «**عيد الغدير**» لبولس سلامة.

٢٨ ــ «**أوراق في الريح**»، (ص: ٥٧).

٢٩ ــ «**أنشودة المطر**»، (ص: ٣٤٩).

٣٠ ــ تراجع مجموعته: «**خطوات الملك**». ونصادف هذا النمط كذلك في عمل البياتي: «**أباريق مهشمة**» و«**أشعار في المنفى**».

٣١ ــ «**أوراق في الريح**»، (ص: ١٠).

٣٢ ــ المصدر نفسه. (ص: ١٩).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسواء في هذا النوع أو ذاك من هذه الأنواع الفنية ، وانماط القصيدة ، فإن ملمحا لصيقا بـ «البنية السطحية» ومظهر القصيدة يظل يستدعي منا التأكيد . اننا نقصد شكل نظام القصيدة الخارجي ، الذي مع أنه يظل ، أسوة ببقية جوانب القصيدة ، متعذرا على الفصل الكامل عن آثار نظامها الداخلي ، فاننا يمكن ان نجد فيه تعبيرا عن نزعة (يتم دفعها احيانا حد التصنع) الى انقاذ صورة القصيدة الحديثة ، الخارجية ، من التسطح (والاستواء) الذي يميز القصيدة الكلاسيكية . تسطح واستواء نهضت ضدهما الاشكال الشعرية الزخرفية الاندلسية والرومانطيقية .

وفي الحقيقة ، اتجهت جهود بعض الشعراء الجدد الى الآثار الخطية (أو الطباعية) والى الأسلبة «التوزيعية» للنص ، بمواجهة «المُماثَلة» التي شهدتها كتابة القصيدة طوال الفترة الأولى من المسيرة الثورية لشعراء الحداثة ، والتي كانت تجد تسويفها (وكذلك تدعيمها) في محدودية الايقاعات المستخدمة في القصيدة الحديثة ، يومها . وقد سمح بعض الشعراء لأنفسهم بالانقياد الى الموجة «الاسلوبية» ، موفرين لنا الانطباع بأنهم منخرطون في مجرد العاب خطية متكلّفة ولكنها تظل تعرب مع ذلك عن هذه الرغبة المحمومة بالتجديد والخلق .

بايجاز ، اننا بدأنا نشهد ، الى جانب الشكل «البسيط» («المُستوي») الذي لا يزال قائما في بعض الانتاج الحديث[٣٣] ، ولادة اشكال ذات «نظام» خاصٍ ومَبنيّ . وفيما يشكل الشكل الأول سلسلة متتابعة من الأبيات أو الاسطر ، غير المنتظمة بالطبع ، المدفوعة حتى نهاية القصيدة ، والموزعة على «كتل» تفصلها ، عن بعضها ، مساحات فارغة أو اشارات خطية ، فان الاشكال المنظمة تلتقي ، بصورة واسعة ، مع الكتابة الشعرية الحديثة في الغرب .

هكذا ، نتعرف هنا على القصيدة ذات المقاطع أو اللوحات المرقمة أو الحاملة لعناوين ثانوية ، أو القصيدة المؤلفة من أغانٍ عدة ومن حركات مؤلَّفة[٣٤] ، الخ ...) حيث تضيع صورة القصيدة «الواحدة الكتلة» في تعددية معقدةِ التوزيع . ونجد ان بعض الشعراء يعمدون حتى داخل هذه الاقسام والاقسام الثانوية ، الى الافادة من مختلف وسائل التوزيع الخطي والطباعي ،

٣٣ـ نجد أمثلة على مواصلة هذا الشكل في أعمال شعراء مهمين كالبياتي والماغوط وخليل حاوي .

٣٤ـ يتميز ادونيس والسياب وانسي الحاج بصورة خاصة ، ببراعة تنفيذ عمليات توزيع وإخراج القصيدة ، هذه .

وتجدر الاشارة أولاً ، الى أن عمل هؤلاء الشعراء قد عرف الشكل البسيط للقصيدة بالطبع . ومن ثمَّ الى أن غالبية الشعراء المحدثين بَدَتْ تتجه الى الشكل المعقد ، أكثر فأكثر كل يوم .

من القطع ، والتجزيء ، الى بتر الاسطر (في البداية أو الوسط والنهاية) بوساطة الفراغات أو الفواصل أو باقي ادوات التنقيط (كعلامات التعليق والإرجاء والتقويس والأهلّة ، وما اليها...) ، حتى انك لتحسب نفسك بازاء توزيع أوركسترالي حقيقي للآثار الثانوية للقصيدة ، أو بازاء عملية وضع زيانٍ (ديكور) فعلي لـ «السيناريو» الشعري.

واذا كنا قد حرصنا على الاشارة الى هذا الملمح الخارجي للتجديد الشعري ، فلأنه يمكّننا ، بالتحديد ، من التوجه بصورة مباشرة الى واحد من أهم مميزات «الحداثة» الشعرية : نقصد به «التعددية المعقدة» بمواجهة «الاستواء» المُتماثِل الكلاسيكي . وفي الوقت نفسه بمواجهة «التعددية المنتظمة والبسيطة» لشعراء الاندلس والشعراء الرومانطيقيين.

البناء الداخلي

هكذا نرى أن التحليل المفصل للعناصر المؤسسة للقصيدة الجديدة ، وكذلك عرض مظهرها الخارجي . يبدوان وهما يتجهان . معاً ، الى الإعلان عن المبادىء الحديثة للقصيدة المعاصرة ، نقصد : حريتها . والتفرد الشخصي . ومن خلال ذلك التعددية (الاسلوبية) . والطموح الى مقاربة كلية العمل الفني . هذه الكلية التي تشكل ، من جهة ، التعبير عن «الرؤيا» أو التجربة الشعرية ، ومن جهة ثانية ، وحدة المضمون والشكل ، التي ينبع منها «تعقد» العمل الفني وتشابك عناصره . وقد دفعتنا ضرورات التحليل الى تفكيك عناصر هذه الوحدة ، بغية القبض . جيداً ، على مختلف المشكلات التي يتعين على الشاعر مجابهتها اليوم . على مختلف أصعدة الهدم واعادة البناء ، طوال سياق هذه الثورة الشعرية . وقد أشرنا نحن الى العلاقات الطبيعية القائمة بين الأجزاء المكونة لهذه القصيدة وبنيتها الشاملة . من جهة . وبين هذه البنية وتمظهرها الخارجي . نقصد شكل كتابتها . من جهة ثانية.

وقد طرح لنا المطاف النهائي لهذا السياق الثوري أنواعاً شعرية لم يكن بمقدور بعض عناصر تحليلنا التفصيلي أن تتعرض لها . فتحليل البنية الوزنية للبيت الحر . الذي سيشكل المرحلة الأولى من هذا السياق لا يتمتع بعلائق مع قصيدة النثر الا من وجهة نظر التاريخ التطوري للحركة.

واذن . فالكلام على القصيدة العربية الحديثة يعني التمعّن في هذا التطور . وبالنتيجة ، محاولة القبض على جوهر العمل المعاصر في أشكاله المتباينة . المنظومة أو «المنثورة» . اذ ان النظم أو الوزن الشعري قد كف عن أن يشكّل الشرط الأساسي أو الأولي للحقيقة الشعرية المعاصرة ، ولم تعد مشكلة القصيدة العربية الحديثة مشكلة «نص موزون» وانما مشكلة «عمل شعري».

على ضوء هذه الاعتبارات الأساسية . يتحدد ما نعنيه ب «البنية الداخلية» للقصيدة ، هذه

ARCHIVE

البنية التي تنفصل — بنحو ما — عن الصورة الوزنية واللغوية ، لكي تحدد الطريقة التي يتم بناء القصيدة وفقاً لها ، ليس ، فقط ، عند مستوى التطوير الذهني المحض لموضوعها . وانما . أيضاً ، وخصوصاً ، من وجهة نظر معمارية ، وإذَنْ : وظيفية ، وجمالية . انها ، بمعنى من المعاني ، التصور المشهدي ، أو التمثل الفني للصورة ، أو للتجربة . في هذا البناء (الذي هو القصيدة) نرى الى اللغة والصورة والنظام الايقاعي (أو الفوضى الايقاعية ، أي كل ما يشكل لعبة «الاشارات الحاملة[٣٥] ، والى جانبها «الفكرة المدلول عليها» (واذن الاشارة المحمولة) ، وهي تشكل مادة «الدلالة الشاملة» المستهدفة أو المحقَّقة.

بتعابير أخرى ، ان المعمار الداخلي للقصيدة هو طريقها في أن تكون ، وكيفيتها في أن تقوم أمامنا كعمل مكتمل ، بنحو أو بآخر . أما العنصر الخارجي و«الآثار الثانوية» المستغلة في تقديمها ، فهي لا تشكل جزءاً لا يتجزأ منها الا في حدود كونها تنسجم مع «قوانين» هذا المعمار واستتباعاته المتعددة .

وبدون أيما رغبة بالمبالغة ، يمكن القول إن جانباً كبيراً من الانتاج الشعري المعاصر في العالم العربي يستجيب لهذا الالزام الذي تدعوه اليه حركة الحداثة .

بعد هذا ، يجب التأكيد على أن دراستنا هذه لا تطمح الى التدقيق في استتباعات هذا المفهوم ، وانما الى ابانة التوجه الى التعددية (الاسلوبية) والبناء العضوي لبنية القصيدة ، هذا التوجه الذي بدأ يتشخص أكثر فأكثر في الأعمال الحديثة .

وتتطلب مثل هذه المهمة ، بالضرورة ، تعداد أنواع البنى الذاهبة بهذا الاتجاه ، أو الساقطة — بالرغم من انتمائها الى البيت الحر — فيما تمكن دعوته بـ «المواصلة التقليدية» أو ، في النهاية ، تلك التي تظل تتأرجح بين هذين القطبين ، والتي تواصل علائقها الجدلية الكشف عن انتصار الأول على الثاني ، أي على هذه النزعة «الانتشارية» التشنجية والعفوية (التي تميز القصيدة التقليدية) ، وكذلك على البناء المنتظم ، المنطقي ، والتزييني الصرف للعمل الشعري .

هذه هي الأقطاب الثلاثة التي تتجاذب التطور البنائي للشعر العربي المعاصر[٣٦] ، والتي تُوفّر لنا المعايير الأولى للمعاينة والتحليل .

---

٣٥ — هل يمكن حقاً الفصل بين الايقاع — أي المادة الموسيقية للقصيدة — وبين عالم الاشارات؟

٣٦ — وللتوجه الثقافي والاجتماعي — الاقتصادي في منظور أوسع .

القصيدة «الأولية» أو «الخام»

هذه القصيدة التي نسمح لأنفسنا بدعوتها «أولية» أو «خاماً»، التي تفتقر الى النظام (العضوي)، مع التزامها بالبيت الحر — أي مبدأ عدم تساوي ايقاع الأبيات — انما تمثل بنية شديدة البساطة والاستواء على مختلف أصعدة بنيتها الشعرية: المضمونية منها، أو العضوية، والموسيقية، الخ... انها قطعة «سائلة» من المادة الشعرية التي تنتشر بحرية كبيرة داخل ايقاع رتيب، مشكِّلةً، بهذا، نموذج القصيدة الميلودية التي تطرح محتواها دفعة واحدة، بنحو هادىء، غير منقطع، وبلا تنوعات مضمونية أو شكلية.

وقد طبع هذا النمط من البنية الشعرية بدايات التحول العروضي، ولكنه لا يزال قائماً أيضاً لدى شعراء مثل فدوى طوقان ومحي الدين فارس وهو يمثل شهادة نموذجية على مواصلة البناء التقليدي، القائم على الاندفاعات الشعرية غير المبنية. وبذا فهو يظل خارج المفهوم الحديث للقصيدة، الذي يرى فيها عبارة عن «كيان عضوي، متميز وتطوري»[٣٧].

القصيدة «نصف المبنيّة»:

الى جانب هذه القصيدة الأولية التشكّل، نقابل وفرةً من القصائد نصف — المبنية أو ذات البناء الجزئي. وسواء كانت من الشعر الموزون أو النثر، فان هذه القصيدة تبين عن الجهد الذي يبذله الشاعر في بلوغ نظام معين، مضموني أو تقني، لكتابته. غير أن هذا الجهد يبدو مركزاً على جانب من العمل. وبالنتيجة فهو لا يشمل كامل القصيدة[٣٨].

هكذا نرى الى التحام الفكرة لدى نازك الملائكة، على سبيل التمثيل، واهتمامها بتطوير أساس القصيدة «المعنوي»، وهو يتجاوب مع استواء وانتظام تقنيتها الشكلية. في حين نرى، على العكس، ان براعة الشكل والجهود الجمالية أو الاخراجية (الطباعية) تعرب لدى شعراء

٣٧— يبدو هذا متعارضاً مع «الحداثوية المتطرفة» في الغرب — الدادائية والسوريالية والاتجاهات المتفرعة منها — حيث نجد الدعوة الى الكتابة الاندفاعية والآلية، وهذا ما سنتوقف عنده في فقرة أخرى، في حديثنا عن القصيدة الفوضوية البناء. ونذكّر بأن اشاراتنا الى المواصلة التقليدية لا تقيم، هنا، عند مستوى الشكل الشعري العام، وانما عند مستوى بناء القصيدة، فحسب.

٣٨— في «**محاولة لتعريف الشعر الحديث**»، («**شعر** العدد ١١، ص: ٨٢) يتطرق ادونيس، بإيجاز إلى «**الشذوذ البنائي**» في جانب من الانتاج الشعري الحديث.

آخرين عن عدم اتزان مع بساطة المحتوى ، أو شحته ، وعن تناقض مع الحركات التي يستتبعها هذا المضمون في التطور البنائي للنص.

وتتجلّى في كلتا الحالتين فضلةٌ باقية من المفهوم التقليدي للقصيدة ، الذي يقوم . من جهة ، بالتمييز بين الشكل والمضمون الشعريين ، ومن جهة ثانية بخلع وظيفة فنية محض أو اجتماعية — سياسية بنحو حصري على كل من هذين العنصرين المكونين للنص الشعري.

لهذا نرى ان «الاستطيقيين» ، أنصار «الشعر الخالص» انما يلتقون مع «الايديولوجيين»(٤٠) ، أنصار «الشعر النضالي» ، في كلتا فئتي هذه القصيدة ، في مفهوم ضيّق « Sectariste » وبالتالي فهو غير حديث. أو ما قبل — حديث. وهو مفهوم قائم على توكيد الفصل بين ما يدعوه غالي شكري ب«الرؤيا الشعرية» ومختلف «عناصرها المكونة»(٤١) .

القصيدة الفوضوية المبنية

تبدو القصيدة التي دعوناها بـ«الأولية» أو «الخام» شبيهةً ، من خلال طبيعتها «غير المبنية» ، بالقصيدة الفوضوية ، واذن ، فان ايضاحاً يفرض نفسه هنا : فالافتقار الى البناء في النموذج «الأولي» انما يمثل طابعاً امتثالياً (مع القصيدة التقليدية) ، قائماً على الاندفاع غير الموجه ، وينطبق بالتالي ، على الشعر بصورة عامة وليس على العمل الفني المتميز والكامل الذي هو القصيدة. القصيدة التي يعدها المفهوم التقليدي كما لو كانت مجرد «قطعة» شعرية بسيطة.

في حين ان ما نقصده بـ«النمط الفوضوي» هو ليس ، فقط ، حالة وانما هو تصور ومفهوم ، أي نتاج تنظيم واعٍ لوحدة القصيدة وكيفيتها في الوجود ، التي تتصف بأنها كيفية

---

٣٩ — تشكل العديد من قصائد صلاح عبد الصبور نماذج رائعة لصرامة البناء الشكلي الخالص . في حين تعرب قصائد خليل حاوي وبلند الحيدري عن اهتمام جمالي . لغوي بنحو خاص . عديم التناسب . أما عمل كل من جبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ ، فيقدمان لنا مثالاً على الألعاب اللغوية والطباعية المبالغ فيها عن عمد.

٤٠ — يميز غالي شكري في كتابه «**شعرنا الحديث... الى أين؟**» بين الايديولوجيين من كل الأطراف . وبين شعراء الالتزام التبسيطي . يراجع فصله الأول ، خصوصاً . عن التوجه الحداثي . وفصله السادس حول الايديولوجيا والشعر الحديث.

٤١ — المصدر السابق ، (ص : ٨٩).

فوضوية. انها، بتعابير أخرى. «فوضى مفكر بها ومنظمة تنظيماً»، في اطار محدد. وفي كيان عضوي مغلق يقال له القصيدة.

ويظل المعيار الذي يمكننا من التمييز بين «الفوضى الأولية أو العفوية» و«الفوضى الواعية[٤٢]»، معياراً هشاً بالتأكيد. اذا ما استندنا على وحدة القصيدة وشخصيتها. فقط. ولكن هذا سيقود جدلنا الحالي الى ما يتجاوز حدود هذا البحث، لذا سيظل أكثر حيطة ألا نبحث في معايير التمييز في اطار المفهوم الشعري العام. وهكذا سيكون بامكاننا الكلام على نمط فوضوي أولي أو تطابقي. أو عن نمط فوضوي حداثي. بقدر ما يبتعد هذا النمط، في عناصره المكونة، أو يقترب. من المفهوم الشعري الحداثي.

ويمكننا مثل هذا المعيار. المطبق ليس على مفهوم القصيدة وانما على مفهوم التعبير الشعري العام. من التعرف. بنحو أكثر سهولة. على عمل شعري مؤلف من تتابع فوضوي وغير ملتحم من الأفكار. في اطار تعبيري هادىء ومنطقي. منتظم ومستوٍ. على مستوى اللغة مثلما على مستوى الايقاع الشعري. أي في مجموع من «الأدوات التأسيسية» المتعارضة بنحو أساسيّ

وبمواجهة هذه القصيدة التقليدية التي تمكن دعوتها بـ«القصيدة — المُخيّم» يمكن أن نتعرّف. بسهولة. على القصيدة الفوضوية على نحو عميق، والتي تشارك عناصرها المكونة، كلها. في تجسيد طبيعتها العنيفة والهدامة.

من المؤكد أن الطابع العنفيّ والهدميّ في القصيدة المدعوة بالفوضوية لا يخفي ما تنطوي عليه من اعادة بناء وتنظيم. غير أنه يظل واضح السيادة مع ذلك، وعلى مختلف مراتب بناء القصيدة. إلى حدّ أنّ بامكانه أن يُقنّع الوجه الآخر «الموجب» لطبيعته.

وقد عرف هذا النمط البنائي الفوضوي بداياته الاولى مع عبد الوهاب البياتي. وخصوصاً في مجموعته «**أباريق مهشّمة**». وبالرغم من أن قصيدة هذا الشاعر تبدو متجهة صوب هدف محدد في الغالب، وان حركاتها تنعقد فيما دعاه «بو» Poe بـ«وحدة الانطباع وكلية الأثر»[٤٣]، فان آليات تطورها البنائي تبدو ملتزمة بمبدأ الاستدعاء الحر، «**الجوّاب**»[٤٤]، الذي يلتقي

---

٤٢ — ندع جانبا الاعتراف الذي يمكن توجيهه للطابع المضاد للشعر الذي يمكن أن يشتمل عليه مثل هذا التفريق.

٤٣ — وردت لدى «سوزان برنار» في كتابها عن «**قصيدة النثر**...» (ص: ٤٣٩).

٤٤ — «**جوّاب**»: هي الصفة المعطاة للبياتي. من قبل احسان عباس في كتابه حول الشعر («**البياتي والشعر الحديث في العراق**». تراجع. خصوصاً. ص: ٤٤).

«مفصلته» الشعرية ضمن نظام «حكائيّ» أو «بورتريهي»، متوتر ومتجاوب العناصر. ومع هذا، فاذا كانت الأداة اللغوية البياتية، وخصوصاً في نطاق المفردات والعبارة والدلالة — وقد بحثنا هذا كله في فصلنا عن اللغة الشعرية — تعرب، في طابعها المتمرد و«المنتهِك»، عن انسجام مع البناء الفوضوي لقصائده، فإن الأمر ليس ذاته، غالباً، فيما يتعلق ببنيته الايقاعية التي تلتزم بنبر متماثل ومكرور[٤٥]، أكثر الأحايين.

وبسبب من صعوبة «فَوْضَوَة» الايقاع الذي يمثل، بطبيعة تعريفه، مرادفاً للبناء، نجد أن الصورة الأكثر كمالاً للنمط الفوضوي تنتشر في «الشعر المنثور» عموماً، وفي «قصيدة النثر» بوجه خاص.

هكذا لا يعبر التمرد والعنف الهدمي في عمل محمد الماغوط وتوفيق صايغ وانسي الحاج، عن نفسيهما فقط على صعيد المفردات والدلالة، وانما كذلك على صعيد الأداة التعبيرية التي تبين، بالاضافة الى هجران القافية والايقاع، عن ابتعاد كبير عن المنطق الجمالي التقليدي.

واذا كان الماغوط، في قصائده «البرّية»، يبدو محافظاً على صفاء تركيبي وموسيقي، معين، لصالح صور «متناقضة» على نحو مصمم وأخاذ. واذا كان يهمل، غالباً، التشكيل الطباعي لقصيدته، فإن الصايغ، وخصوصاً انسي الحاج في قصيدته «الوحشية» يبدوان أكثر اعتماداً على صدمة «فوضى» العمل الشعري. وذلك على جميع أصعدة التعبير: المفردة والبناء والدلالة و«الايقاع» والاخراج الطباعي. الخ...

بتعابير أخرى، اذا كانت النزعة الفوضوية للماغوط تكشف عن نفسها عند مستوى «الكيمياء الداخلية»[٤٦] للقصيدة، اذا صح التعبير. فإن فوضى انسي الحاج تبدو أكثر التماعاً عند مستوى «الآليات النفسية».

ومهما يكن، فان بالامكان اعتبار القصيدة الفوضوية ليس فقط كـ«أطروحة مضادة» للقصيدة التقليدية، الرومانطيقية على وجه التحديد. وانما، كذلك، بمثابة الرد الاحتجاجي الأكثر حداثة، على الشكل المنظم، المتجانس، والشديد الصرامة لما تم دعوته، أحياناً،

---

٤٥ — أشرنا، في فصلنا عن ايقاع القصيدة الجديدة، الى الحدود الضيقة للحركات الموسيقية لقصيدة البياتي بالرغم من رجوعه، أحياناً، الى تقنية المزج الايقاعي.

٤٦ — يتأكد هذا لدى الماغوط بصورة أساسية في انفجاراته الاستعاريّة الهاذية، الموزعة في النص الشعري، وكذلك في «الثغرات غير المنطقية» التي تقطع التطور (الطبيعي؟) للعلائق الداخلية لبنية قصيدته.

بالشعر المعاصر «الكبير». هذا خصوصاً وان رواد هذه «القصيدة الصرخة» ينتمون، إنْ في رؤياهم الثقافية والفنية، أو في موقفهم من العالم والانسان والفن، الى هذا «الجيل الغاضب» في الأدب العالمي.

«القصيدة المبنية»

اذا كانت القصيدة الفوضوية تمثّل «نقضاً» Anti-thèse للقصيدة الرومانطيقية فإن القصيدة المبنية تمثل التركيبية Synthèse الجديدة، والتوصّل الفني لجدل قائم على الهدم واعادة البناء، تخضع له الحياة العربية بكاملها اليوم.

ولا يمكن لهذا التوصّل، بالطبع، الا أن يكون نسبياً في مداه الزمنيّ. وفي محتواه. بما أن تطور حركة الحداثة الشعرية يسعى، شيئاً فشيئاً، الى حيازة مبدأ «الحداثة الفنية» في بُعده المزدوج: الطابع المؤقت للشكل، والتجاوز الخلاق المستمر. اذ، مثلما يقول ادونيس، لا يمكن أن يكون الشكل خالداً (...) والقصيدة الحديثة قصيدة حركة — ومن هنا لانهائية الخلق الشعري»[٤٧].

من هنا، يبدو مفهوم «البناء الحديث» الذي استخدمناه كمعيار كما لو كان موقوت التحديد، أو متجاوَزاً، نوعا ما، بالمفهومات الأكثر حداثة الشائعة في مناخ القصيدة الغربية عموماً، ولدى الشعراء «الفوضويين» العرب بوجه خاص.

مع هذا، فان واحدا من المعطيات الأساسية المطروحة في هذا الفصل، حول مفهوم القصيدة، نقصد مبدأ الوحدة العضوية (العائد الى الناقد «ستوفر»)، والذي ينزع نحوُه مجمل الانتاج الشعري للموجة الجديدة، يظل «معيارا» حديثا صالحا للحقبة المحددة لهذه الدراسة للتطور العام للشعر العربي المعاصر. خصوصا وان الشعراء «الفوضويين» أنفسهم قد جهروا — على لسان انسي الحاج — بأنهم من أنصار القصيدة مفهومة، هي وبنيانها، كـ «كيان مغلق»[٤٨].

وتتخذ هذه القصيدة، ذات البناء الملتحم، عدة اشكال شعرية، بحسب الشخصية الفنية للشاعر وطبيعة التجارب التي تغذي عمله. واذا كان من المتعذر تحديد جميع هذه الأشكال التي

---

٤٧ — «شعر» — العدد ١١ (ص: ٨٣ — ٨٤).

٤٨ — تراجع مقدمة انسي الحاج لمجموعته: «لن» (ص: ١٠ ـ ١٢).

لا يزال بعضها — نكرر — في اطار التجريب والمحاولة ، فإن من الممكن ، في الأقل ، ان نسعى الى عزلها وتصنيفها في فئتين اثنتين :

١ — القصيدة البسيطة البناء :

في هذا النمط من البناء الشعري . يتحقق ، أولاً ، أحد أهم المبادىء الاساسية لمفهوم القصيدة الحديثة ، مبدأ الوحدة العضوية لعناصرها المكونة . أي أننا نكون هنا أمام « العمل » الشعري بالتعبير الصحيح ، العمل الذي توصل الى تحديد العناصر المكونة للقوانين الداخلية لتطوره الشامل . ان اللغة ، الصورة ، الايقاع . التمظهر الخارجي . وسواها ، حاضرة هنا لتشارك ، كلّ منها بطريقته ، في تهيئة هذا « الكل » التآلفي الحي . وهذا « الكيان » الشعري .

ومع هذا . فان النسيج البنائي لهذا « الكيان » العضوي يتميز ببساطة نسبية . كما لو أننا كنا بازاء كيان وحيد الخليّة ، أو نهر لا يتمتع ، مع استجابته لقوانين الولادة والتطور والاكتمال . الا بحركة ذات اتجاه واحد .

ويندرج غالب العمل الشعري الحديث « المبني » في هذا النوع البسيط . غير أن التعدد والتباين حاضران هنا أيضا . ويمكن أن نجد ضمنه « القصيدة — النهر » ليوسف الخال ونذير عظمة وصلاح عبد الصبور ، على سبيل المثال . الى جانب « القصيدة — الحكاية الفنتازية » أو « القصيدة — الجدول » لشوقي أبي شقرا . و « القصيدة — الموجة » أو « القصيدة — الومضة » لأدونيس [٤٩] .

وتوفر لنا القصيدة البسيطة البناء ، في مختلف مستوياتها . من الطول والسرعة . الى الديناميكية والتموج . أقول توفر لنا صورة معزوفة غنائية . بأداة واحدة ، أو صورة « تيار » موحد لا يحفل بتنويعات وتمفصلات اساسية .

٢ — القصيدة المعقدة البناء :

مع أن مبدأ « التقنيّة » الفنية بدأ يجتذب . أكثر فأكثر . اهتمام الشعراء المعاصرين ، فان عدد شعراء التقنية العالية ، بحق ، كان محدودا جدا ، حتى عام ١٩٦٥ . وطوال هذه المرحلة من تطور الانتاج الشعري الحديث ، ربما كان السياب وادونيس هما الوحيدان اللذان يستحقان هذه التسمية .

---

٤٩ — نجد نماذج للقصيدة — الموجة في جميع مجاميع أدونيس . ابتداء من « **قصائد أولى** » . في حين نجد النمط الثاني في هذه المجموعة والتي تليها « **أوراق في الريح** » — فقط .

واذا كان السياب قد توصل ، في تجربته الشعرية التي انقطعت فجأةً بفعل موته المبكر ، الى اقتياد القصيدة العربية الحديثة الى تخوم البنية الشعرية العملاقة لأستاذه الروحي والفني « ت . س . اليوت » ، فإن بالامكان القول ، مع ذلك ، انه قد بقي حبيساً ، نوعاً ما ، للتقنية البنائية النازعة نحو الكلاسيكية لهذا الشاعر الانغلو — سكسوني الكبير ، الذي كان يصر على رفع القصيدة الى مصاف البناء الدائري المسرحي المتضمن نفَس الملحمة .

وفي الحقيقة ، فاننا نتعرف في « القصيدة العملاقة » السيابية ، وبوضوح ، على مفهوم « ستوفر » للعمل العضوي الكامل ، الذي تتطور عناصره في سياق معقد الحركة والعلاقات . غير ان تعقد هذه البنية ، التي توفر لنا صورة « كيان » متعدد الخلايا ، انما يتميز بوحدة مُمَحْوَرَة حول مركز جاذبية محدد .. وحدة تبدو وهي تكتمل داخل نفسها . وبنحو يمكن نعته بالصارم والمنطقي . لهذا نرى ان التشابك الفكري والتعبيري يترافق عموما بنسق من التمفصلات الرمزية والايقاعية المتقاربة ، بغية حماية العمل من الشطط المفرط ، وضمان التحام معين بفحواه الدلالية ، والانطباعية . وهذا ما يمكن ان يفسر ، بدوره ، توفر هذه « القصيدة ذات الزمن المغلق » على « صورة — أمّ » (صورة أساسية) كصورة المطر أو النهر أو الصلب [٥٠] . التي تهيمن على جميع الصور وتحتويها عضوياً ، هي والرموز الثانوية ، على مدى التطور البنائي للقصيدة . وذلك حتى حينما يكون هذا التطور البنائي مقطّعاً بفعل تدخل اغاني الكورس أو المقاطع المقتبسة من الاغاني الشعبية .

هذه البنية « الدائرية » التي نتعرف فيها على نضج شخصية السياب الشعرية ، نجدها حاضرة أيضاً لدى ادونيس . وخصوصاً في قصيدتيه الشهيرتين اللتين طالما استشهدنا بهما في هذه الدراسة : « **نوح الجديد** » و« **البعث والرماد** » [٥١] . غير أن هذا النمط البنائي لا يغطي الا جانبا من العمل الادونيسي ، الذي يبين تطوره عن ارادة جادّة في البحث التعبيري . ويعكس ، بنحوٍ شديد التجسيد دعوته الى التجاوز المستمر للأشكال المألوفة .

ان التنوع ، المتعاظم دائما ، لبنية القصيدة لدى ادونيس يجعل منه ، دونما جدل ، المعماريّ الأكبر للشعر العربي المعاصر . اننا نتعرف في التعدديّة الثرية ،الراسخة ،لعملة ، على تنوع في البناءات الفنية يمكن أن يقرّبه — دون أن يفقده اصالته — من بعض الوجوه الشعرية الغربية ، المتباينة والمتعارضة فيما بينها أحياناً . وليس هذا التنوع ، الذي قد يفهمه بعضهم خطأً كما لو كان

---

٥٠ — تراجع ، على سبيل المثال ، في مجموعته « **أنشودة المطر** » : قصيدة « **النهر والموت** » . « **المسيح بعد الصلب** » و« **انشودة المطر** » .

٥١ — « **أوراق في الريح** » (ص : ٥٧ .. ١٢٧) .

وهناً في الشخصية الفنية للشاعر ، الا علامة على التطور المتسارع على طريق الخلق ، وتجلياً محموماً ـ بالمعنى النبيل للكلمة ـ لهذا السعار الرامبوي المشغوف بإيجاد « **لغة** » ، بإيجاد « **لغات** » جديدة ، ومن ثم بإيجاد وسائل تعبير جديدة .

ويظل الجانب الأكثر أهمية من هذه « المسافة » المجتازة من الأشكال المتعهد بها وقتياً ، متمثلا ، على صعيد بنية القصيدة ، بالقصيدة ذات المعمار المعقد ، التي إذ هي تستجيب لرؤيا شعرية مكثفة وموقف ثقافي تخدمه ثقافة الشاعر الواسعة بشدة ، فهي تتكفل ، في الوقت نفسه ، بالبناء الكلي للعمل الشعري ، وعناصره المكونة ، الجزئية ، على جميع المستويات الوظيفية والجمالية .

لكن في حين تقدم قصيدة السيّاب « المكتملة » بنيةً دائريةً مغلقة ، تتجه قصيدة أدونيس نحو « الشمولية المنفتحة » للبناء « الأوقيانوسيّ » الذي نرى ما يماثله عند سان ـ جون بيرس ، حيث نرى البناء السنفوني ، بدلاً من أن تُقنّن حركاته ، يتبعُ التيارات الغنائية والثقافيّة للرؤيا الشعرية .

وقد تعرف القارىء العربي على بدايات هذا النمط من البناء[٥٢] الشعري في قصيدتي ادونيس « **مرثية الايام الحاضرة** » و« **مرثية القرن الأول** » . غير أنه ، أي هذا النمط ، لن يبلغ شكله الناضج ، المتفتّح إذا جاز التعبير ، الا في « **كتاب التحولات والهجرة بين اقاليم النهار والليل**[٥٣] »

إن ادونيس يبلغ ، في قصائده الثلاث الطويلة المتضمنة في هذا الكتاب : « **الصقر** »[٥٤] ، و« **تحولات العاشق**[٥٥] » ، و« **اقاليم النهار والليل**[٥٦] » ، بعداً جديداً للبناء الفني . تمكن دعوته ببُعد « الخيال الحر ، المنظم » . وهو يغامر ، تقريبا ، بمعارضة مفهوم « بُو » في كون « القصيدة الطويلة تنفي ذاتها » ، حين يبدو مكتشفاً خصائص ليس فقط « الشعر المُبَنْيَن » ، وانما كذلك ، « منهج الشعرية البُنْيويّة » .

---

٥٢ ـ « **أغاني مهيار الدمشقي** » (ص : ٢٤٠ ـ ٢٥٤) .

٥٣ ـ ظهرت هذه المجموعة عام ١٩٦٥ . غير ان قصائدها كانت مكتوبة ومنشوراً أغلبها . قبل هذا التاريخ .

٥٤ ـ « **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل** » (ص : ٢٥) .

٥٥ ـ المصدر نفسه (ص : ١١١) .

٥٦ ـ المصدر نفسه (ص : ١٦٦) .

وفي الواقع ، فسواء على مستوى اللغة . أو الموسيقى . أو «اخراج» القصيدة ، نرى أن شاعرنا — النحات — المعماري . يبدو ساعياً الى الافادة من استاطيقا الحركة البنيوية التي تركز على الاستخدام المعقد الديناميكي والبالغ الإتقان . لمادة البناء الفني. لذا نرى ان طول القصيدة لدى أدونيس يتوصل الى «انقاذ» نفسه عن طريق التنويعات المدهشة لحركاته اللغوية والايقاعية والمجازية والتوزيعية «الطباعية» ، التي تخترق بعضها بعضا . وتمتزج بعضها ببعض ، داخل نسيج سوريالي منظم بنحو عال ... ، نسيج شعري يبلغ تعقده درجةً غالباً ما نظفر معها بقصائد ثانوية عديدة تكمّل وتُثري بعضها بعضاً داخل الوحدة السمفونية للقصيدة.

مع هذا النمط من البناء الأدونيسي . بدأنا نشهد . في الشعر العربي . ولادة تباشير عملٍ حديث عالميّ الأبعاد . يشهد على التجاوز الظافر للطور الانتقالي للتحويل الشعري ؛ عمل يجمع ويؤلف بين الحرية الغنائية للشعر العربي والتنظيم المعقد والمنوع للبناء الفني المعاصر.

خاتمة

في هذا العرض للقصيدة العربية الحديثة ، الذي حاولته ، بتواضع ، مدفوعاً بهمّ مزدوج — لكي لا أقول بعائق مزدوج — يتمثل بتقديم ظاهرة لم يتم تقديمها من قبل ، ومن ثم ايفاء شروط التحليل ، حاولت أن أبيّن الملامح الأكثر بروزا ، ان لم تكن الأكثر اساسية . للتحويل الجذري — على مستوى الشكل في الأقل — الذي انجزته حركة الطليعة وتواصل تطويره في الشعر العربي المعاصر.

ومع أن المبحث الشكلي والجمالي يظل قادرا على الذهاب . ابعد مما يمكن تصوره . وراء النزوات المنفلتة والرغبات الخيالية اللصيقة بالخلق الفني . فانه ليس بمقدوره الانسلاخ عن الجذور الاجتماعية — الثقافية التي تحيطه وتغذيه ، ولا التجرد من دلالةٍ اساسيةٍ متأصّلة في سياق التطور العام للاطار المحلي الذي قيض له ان يولد ويترعرع فيه . ويبدو لنا ، في مثالنا الحالي ، ان هذا هو ما تخرج بهِ المجابهة التحليلية بين ظروف ولادة حركة الحداثة الشعرية العربية ، وتوجهها المفهومي واشكالها التعبيرية .

وقد أمكن لنا أن نلاحظ ، في مختلف مراحل السياق الثوري لهذه الحركة ، الحضور الثقيل لهذين القطبين الأساسيين اللذين يتحقق من حولها التحول «الفائر» للحياة العربية الحالية ، نقصد : الهدم واعادة البناء . وبتعابير سوسيولوجية ، نعرف جميعا ان من يقول : «الهدم» **فهو** يشير ، ضمنياً الى الموروث ، وان من يقول : «اعادة البناء» ، **فهو** انما يتحدث ، بالبداهة ، عن إعادة بَنيَنَة» (اعادة توزيع للبنى والعناصر).

هذا «الخروج» من الماضي . خروجاً مؤلماً وحافلاً بالعظمة في الوقت ذاته ، هو تحديداً الهدف الذي يحاوله الشاعر العربي المعاصر ، بغية التوصل الى اختيار محله . وباسرع وقت ممكن ، الى جانب التطور الحديث لمعاصريه في العالم . ومثلما سبق ان المحنا اليه ، فنحن نلتقي في اطار هذه المحاولة بطموحات وتطلعات شرعية ومثالية في الوقت نفسه ، مطمئنة وأحياناً ، محيّرة .

ويظل بإمكان التعجل وعدم الاصطبار . المرافقين لهذه الارادة في بلوغ اهداف متعددة ومعقدة ، ان يفسرا الاختلاطات والتناقضات العديدة التي مرت بها حركة الطليعة الشعرية العربية ، عبر رغبتها بالتغيير . فالتمرد على تراث عريق في قدمه ؛ والتحرر من التزاماته وقيوده المباشرة ، ومحاولة اللحاق . بعد ذلك أو في الوقت ذاته تقريبا . بالمراحل الطويلة والمتعددة التي قطعها التطور الشعري في العالم ، كان يشكل ، بمجموعه ، مهمة بدا لحركة الحداثة ، ساعة بدئها . انها مستحيلة التحقق في فترة وجيزة . في حين أننا نلاحظ ، ومن نواح عديدة ، ان ما استطاعت الحركة تحقيقه حتى الآن ، وخصوصا في الميدان التعبيري . يظل أكثر بعثاً للدهشة واثارة للاعجاب . انه يمثل ، في حقيقته ، انتصاراً نهائياً على النموذج الشعري — الاصلي — التقليدي ، في كليته ، على مستوى العناصر اللغوية مثلما على مستوى العناصر الايقاعية والجمالية . وما اليها .. هذا دون أن يغامر بالابتعاد ، بإفراط ، عن جوهر الشعر العربي الرائع وروحيته .

وفي الوقت نفسه الذي توصلت فيه الحركة الى تحطيم الاسطورة المقدسة للنموذج الشعري الموروث . فإنها قد استطاعت . لحسن الحظ أن تتجاوز النزعات العابرة — والطبيعيّة من ناحية اخرى — التي تجلت في المراحل المختلفة من مسيرتها الثورية ، مستهدفة تحجيرها وتصعيدها كعقيدة اظلامية وثابتة . وهكذا فان النموذج التقليدي لم يدع المحل لنموذج جديد . أو مثالٍ مفروض أو مقترح . بل الدعوة الحاسمة كانت موجهة للاستكشاف الحر للعالم وأعماقه ، وللتعددية الخلاقة والتجاوز المستمر .

وكانت هذه الدعوة مصحوبةً غالبا بتحريض على البناء المنظم ، كمبدأ من المبادىء المكملة للحداثة . فقد ظل الشاعر العربي . وكذلك المثقف العربي بوجه عام ، يحقق وعياً متزايداً بواحدة من الحقائق الجوهرية للعالم الحديث ، الا وهي ضرورة «الحركة المنظمة» . ان عملا حديثا هو ، بالنسبة له ، عمل منظم بامتياز .

ولكن هذا الشاعر الذي يرفض ، بتصميم وبعنف . أن يمتثل الى تراثه الخاص ، هل هو قادرٌ على القبول بـ «امتثالية» جديدة ؟

ان الاجابة ، المهيأة من قبل على يد زملائه الشعراء الغربيين . قد بدت مشجعة له في هذا المضمار : خلق عالمه الشخصي ونظامه الخاصّي . كضمانة للفاعلية والحرية والاصالة في آن .

حول هذا المفهوم . مفهوم «الوعي الحديث» ، يلتقي الشعراء العرب المعاصرون . أو يفترقون بعضهم عن بعض في طرائق متميزةٍ . ومتعارضة احيانا .

اذ في الواقع ، ان هذا الوعي بالنظام . والبناء أو التنظيم . انما يترجم نفسه في تحقيقات فنية مختلفة . بحسب اختلاف المواقف الثقافية والفنية . هكذا رأينا التفسير الايجابي (للظاهرة) وهو يبين عن نفسه فيما دعوناه بالقصيدة «المبنية» التي وجدت صورتها القصوى في البناء الشعري المعقد . وفي الوقت نفسه ردة الفعل السالبة — وهي تتجلى في القصيدة الفوضوية ، التي اذا كانت تستميت في الاحتجاج على عبودية الماضي . وترفض الانخراط في النظام الساحق للعالم الحالي . محاولةً بهذا ان تجسد صرخة الاحتجاج ضد عبث الأقدار . فانها تظل تنزع مع ذلك الى «نظام هدام» ، والى بناء ، جماليّ في الأقل ، لنزعتها التخريبية .

إن كلتا النزعتين . الأولى «الانخراطية» ، المستسلمة بهدوء أو المتفائلة على نحو ثوري . والثانية «المتشائمة» أو التي تحيا حالة احتجاج دائمة . المتعارضتين لحظة تتعرفان على نفسيهما في التيارات الحديثة للشعر العالمي . انما تمثلان وضعين روحيين للجيل المعاصر من الانتلجنسيا العربية ، وتعكسان تمزقها بين عالمين هاربين : واقع رهن الاحتضار . ورجاء غير كامل اليقين .

يبقى في النهاية ان نشير الى أنه خارج هذين التيارين الاساسيين . وحتى داخلهما . بدأت تتجلى ، بحياء ، ملامح طليعة جديدة ، مسلحة بمعرفة واسعة ومعمقة بالتجارب الشعرية ، والادبية للعالم . تمكنها من التساؤل عن القيمة الحقيقية للحركة الشعرية ، بروح نقدية «هادفة» . وتدعو هذه الطليعة الى شعر «ايصالي» ، يتعهد برسالته في النضال الوجوديّ للعالم العربي ؛ شعر طامح الى المزاوجة بين الخلق والفعالية ؛ شعر ؛ في النهاية ، اذا ما تيسّر له أن يحقق توازنه ونضجه ، فانه سيكون جديراً بماضيه . وواثقاً من مستقبله ، ومن علاقته الايجابية بثقافة انسانية جديدة .

كمال خير بك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هاشم صالح

حوار مع ثلاثة نقاد فرنسيين: تودوروف، جينيت، كوهين

تندرج هذه المقابلات التي أجريت في فترات متقاربة مع ثلاثة من أهمّ النقاد الفرنسيين المعاصرين، ضمن إطار النقد الجديد الذي يعتمد، إلى حد كبير، على معطيات الألسنيات الحديثة.

هذا لا يعني بالطبع أن هؤلاء النقاد متفقون على كل شيء، وأنهم يندرجون في مدرسة نقدية وفكرية واحدة، أو أنهم يشتغلون ضمن إطار محدد نهائي. على العكس إنهم مستقلون استقلالاً كبيراً، ويشتغلون بحرية كاملة، ثم إن كل واحد منهم مهتم ببحث واستقصاء مجال أدبيّ محدد مختلف عن المجال الذي يشتغل فيه الآخرون. مع ذلك، لاحظت أن الروح العامة التي توجه بحوث هؤلاء النقاد كانت واحدة تقريباً إنهم متفقون جميعاً على أن النقد التقليدي (اللاَّنسونيّ) قد أصبح «بالياً»، «وفي ذمة التاريخ»، وأنه في أحسن الأحوال لم يعد يشكل إلّا عاملاً مساعداً في دراسة الأدب بعد أن كان يُعَدّ العامل الأساسي فيما مضى. إنهم متفقون أيضاً على أن صراعهم معه (الذي ابتدأه بارت في مطلع الستينات) قد تجاوز مرحلة الحسم، وذلك بانتهاء المعركة لصالح النقد الجديد.

غير أنّ هذا النقد الجديد ليس واحداً، بل متعدد ومتشعب الإتجاهات، ثم إن النظرة الإبتسمولوجية التي توجهه مختلفة عن الفرضيات المعرفية التي كانت توجه النقد التقليدي.

لكن لنتوقف هنا لحظة ونتساءل عن ماهية النقد التقليدي وماهية النقد الجديد.

١ ــ النقد التقليدي (الفللوجي)

من المعروف أن القرن التاسع عشر كان عصر العلمانوية (le scientisme) والتاريخانية (l'historicisme) التي تتمثّل في النظر إلى التاريخ كخط زمني ابتدأ في لحظة معينة في الماضي ثم تقدم تدريجياً (ولا يزال يتقدم) بشكل خَطّيّ linéaire نحو لحظة معيّنة، كاملة

ونهائية في المستقبل[١]. في هذا الإطار من النظر للتاريخ كان عمل المؤرِّخ يتركز أساساً في لملمة الوقائع الحقيقية المشهود بصحتها، ثم تنسيقهابشكل جدول زمني متسلسل (chronologique) يتقدم مع الزمن.

من هنا ركّز تاريخ الأفكار التقليدي (l'histoire des idées) همَّه على دراسة الأصول، لكي يلتقط التأثيرات التي تلحق النصوص الجديدة من قبل النصوص القديمة، لكي يرى كيف يستمر الماضي في الحاضر أبدياً، لكي يؤكد على أبدية الذات في التاريخ وتعاليها (le sujet)، ثم لكي يرسّخ فكرة **الاستمراريّة** (la continuité) في التاريخ.

مسألة **الأصل** (نشأة أو تكوين)، **الإستمرارية**، **والشمولية**، هذه هي الأفكار التي وجهت مسار تاريخ الأفكار التقليدي، والتي جعلت التاريخ يبدو منسجماً، متسلسلاً، متواصلاً كبحر رقراق هادىء. ضمن هذا الإطار من التصور كان واضحاً أن التاريخ التقليدي لا يمكن أن يأخذ جدياً مفهوم الإنقطاع (la discontinuité) ويفكر فيه كمقولة وجودية وتاريخية لا تقل أهمية عن مفهوم الاستمرارية أو اللاإنقطاع. على العكس، راح هذا التاريخ يقلّص من أهمية الثورات الفكرية والعلمية التي حصلت في الماضي (بالرغم من حسبانه إيّاها ارتفاعات عبقرية على سطح التاريخ)، ويقلص من حجم الهوّة التي تفصل بينها وبين ما سبقها، من أجل أن تبدو في النهاية نتيجة لمقدمات وإرهاصات وتنبؤات سابقة[٢]، أكثر مما هي انقطاعات إبستمولوجية صارخة.

---

(١) هذا هو التصور الوضعي (أوغست كونت) للتاريخ. من المعروف أن الوضعيّة كانت تعدّ الماضي ناقصاً، ولا يبلغ اكتماله إلّا بتقدّم الزمن وتقدم العلم الذي أعطته الوضعية ثقتها الكاملة طيلة القرن التاسع عشر (العلمانوية). من الملاحظ أن هذه الرؤيا للتاريخ تتعارض تماماً مع الرؤيا الدّينية للتاريخ، والتي ترى الحاضر ناقصاً بالقياس إلى الماضي، حيث تكمن اللحظة الخارقة للوحي، التي هي لحظة الكمال والتي تزداد نقصاً وجهلاً وتشوهاً كلما ابتعدنا عنها زمنياً. في الحالة الأولى يكون التقدم حركة مستقيمة إلى الأمام، وفي الحالة الثانية يبدو رجوعاً وحنيناً إلى الوراء.

(٢) من أجل المزيد من التوسع حول هذه المصطلحات الأساسية في الفكر الحديث، ينبغي الرجوع إلى كتاب ميشيل فوكو l'Archéologie du Savoir الذي كان قد خلخل الأسس المعرفية التي يرتكز عليها تاريخ الأفكار التقليدي. من الواضح أن الكتاب يتخذ أهمية توجيهية ومنهجية قصوى، لا تقل عن أهمية «مقال في المنهج» لديكارت في ما يخص الفكر التقليدي (الكلاسيكي).

هكذا راح التاريخ الأدبي (الذي هو أحد فروع تاريخ الأفكار) يهتم بِكلّ المسائل التي تتعلق بمؤلف العمل الأدبي (ولادته، نشأته، ظروفه العائلية والنفسية، معارفه) من أجل أن يلقي «الأضواء على النص» ويشرحه على ضوء هذه المعلومات البيوغرافية التي كان المؤرِّخ قد أمضى حياته في جمعها وتصنيفها. لم يعد النص، ضمن هذا المنظور، غاية بحد ذاته وإنما أصبح وسيلة لشيء آخر يتجاوزه. أصبح شيئاً مساعداً على لملمة حياة مؤلفه وإعادة تركيبها من جديد. يضاف إلى ذلك أن المنهج الفللوجي كان قد شدد على أحادية المعنى اللغوي للكلمات، مما أدى إلى إهمال التلوينات المعنوية التي تعطيها الكلمة الواحدة حسب السيّاقات والاستخدامات المختلفة. من هنا جاءت نظرته للنص كشيء مسطح، أحادي الجانب، إذ يكفي لتفسيره أن نستخدم القاموس التاريخي، ثم نستخرج بسهولة المعنى النهائي والوحيد، المختبىء في طواياه.

يُعدّ غوستاف لانسُون النموذج الأكبر في الإتقان للمنهج الفللوجي ــ التاريخي، ومبلور مصطلحاته وأساليبه في البحث والدراسة الأدبية. لن نكرر هنا سيرة حياة هذا الناقد الكبير الذي ولد عام ١٨٥٧ ومات عام ١٩٣٤، وإنما يكفي أن نقول إنه بالرغم من دعوته للإهتمام بالنص كنص، ودراسة الكاتب على ضوء نصوصه، لا دراسة نصوصه على ضوء حياته، فإنه ــ كما يقول جنيت في المقابلة التالية ــ لم يحاول تفحص النص من الداخل، ودراسة علاقاته البنيوية بالشكل الذي يقوم به النقد الألسنيّ اليوم. كان لانسون كغيره من نقاد زمنه واقعاً تحت تأثير المفهوم الوضعيّ (العلمانوي) للتاريخ، وتحت سيطرة المنهج الفللوجي الذي يهتم بمقارنة النصوص بعضها مع بعض، من أجل تحقيقها والخروج بنسخة كاملة صحيحة، أو أقرب ما تكون إلى الصحة. ثم إنه كان ينظر إلى النص كشيء ناتج عن نصوص سبقته، ولذلك فقد اهتم كغيره بدراسة مسألة «الأصول»، أي محاولة تقصي آثار الكتاب القدماء في نصوص الكتّاب المعاصرين[1].

---

(١) يمكن أن نضرب مثلاً على نقص المنهج الفللوجي في التحليل، دراسات المستشرقين الفرنسيين (والاوروبيين) بشكل عام للفلسفة العربية ــ الاسلامية. إنهم لم يروا في هؤلاء الفلاسفة (ابن سينا، ابن رشد، الفارابي، مسكويه، الخ...) إلّا مجرَّد مترجمين أو حفظة للفلسفة اليونانية، وحقل اختبار لمصطلحات أرسطو وأفلاطون وغيرهما. لم ينظروا الى البيئة العربية ــ الاسلامية كوسط ثقافي ــ اجتماعي ذي خصوصية واستقلالية معينة. كان محمد أركون قد قام بردّ فعل ضد هذا التيار من الفهم وذلك في كتابه: «الانسانية العربية في القرن الرابع الهجري»، وبين كيف يمكن أن يتمفصل التحليل السوسيولوجي ــ البنيوي مع التحليل التاريخي، ويعطيان بذلك نتائج أخرى جديدة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

النقد الجديد (الألسني)

كان لانفجار الثورة الألسنية منذ مطلع الخمسينات في الغرب تأثيرٌ كبيرٌ على مجرى النقد الأدبي والفكري بشكل عام. أصبح الناقد مطالباً بالكثير من الدقة العلمية في تحليل النصوص، وأصبح مضطراً لأن يستخدم المصطلحات الألسنية من أجل تحسين أدواته ومنهجه في العمل والدراسة. هكذا خرج النقد من دائرة المرحلة الفللوجية لكي يدخل في دائرة المرحلة الألسينة. نتج عن ذلك التركيز على النص كنص، واتخاذه كجسد مغلق منقطع عن العوامل الخارجية (سيرة حياة مؤلفه، نفسيته، بيئته، الخ...). راح ينظر إلى النص كنسيج من العلاقات الداخلية المتشابكة التي ينبغي على الناقد أن يكتشفها، ويبرز إلى الوجود القوانين التي تتحكم بإنتاج النصوص الأدبية (نظرية الأدب).

في الواقع إن هذين المنهجين في التحليل (المنهج الفللوجي والمنهج الألسني الحديث) ليسا متعارضين أو متناقضين إلى الحد الذي قد يتوهمه بعضهم، وإنما هما متكاملان كما يقول تودوروف. لذا ينبغي أن نخفف من حدة الهجوم الذي ساد مرحلة الستينات (إبان صعود البنيوية) والذي وجه أساساً لتحطيم القلعة اللانسونية.

يتخذ هذا الكلام أهمية أكثر إذا ما نظرنا إلى واقع النقد الأدبي في البلدان العربية. من الواضح أن هذا النقد كان قد وقع تحت تأثير لانسون منذ مطلع هذا القرن عندما رجع طَه حسين من بعثته الدراسية إلى مصر، وأطلق كتابه المشهور: **في الشعر الجاهلي**. لم يكن كتاب طَه حسين إلَّا نوعاً من تطبيق نتفٍ متفرقة من المنهج اللانسوني على الشعر العربي القديم، هذا بالرغم من الأهمية التاريخية التي اتخذها هذا الكتاب. كان محمد مندور قد فعل الشيء نفسه عندما رجع هو الآخر من باريس في أوائل الأربعينات، وراح يدعو إلى تطبيق المنهج التاريخي للانسون في دراسة الأدب، محاولاً شرح هذا المنهج وترجمته — بالقليل أو بالكثير من النجاح — إلى اللغة العربية. انتقل هذا «المنهج» في الدراسة من القاهرة إلى أقطار عربية أخرى، وساد معظم كليات الأدب العربي في جامعات دمشق وبغداد وبيروت وغيرها. لكنه جمد مع الزمن وتوقفت حيويته عندما تحول إلى نوع من المبادىء والخطوات الثابتة التي تطبق في دراسة جميع الأدباء وجميع النصوص[1]. هنا ينبغي أن نلاحظ أن استغلال المنهج الفللوجي في اللغة

---

(١) كلنا يتذكر كيف كانت تتم (ولا تزال حتى الآن) طرق دراسة النصوص الأدبية من شعرية وغيرها في المدارس الثانوية والجامعات. يبتدىء المدرس بإعطاء لمحة عن المؤلف. ثم يبدأ بشرح الأبيات كيفما اتفق، معطياً كل كلمة معناها القاموسي المعتاد. ثم ينتهي التحليل!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العربية كان جزئياً ومبعثراً ولم يؤد إلى إعطاء نتائج حقيقيّة أو دراسات تخصصية دقيقة monographie تشمل مختلف جوانب الأدب العربي القديم كما هو موجود في الآداب الأوروبية مثلاً. أين الدراسات التخصصية الدقيقة التي تناولت أدباء من أمثال المتنبي، المعري، الشريف الرضي، الخ... الى الحد الذي يسمح لنا بالقول إننا نعرف، بالفعل، مكانة هؤلاء الأدباء في تاريخنا الأدبي ككل؟ وهل يمكن أن نقارن هذه الدراسات (إن وجدت) بالدراسات التاريخية (تحقيق النصوص، دراسة تاريخية موثوقة للمؤلف، بيئته الاجتماعية والثقافية، الخ...) التي خظي بها أديب فرنسي كلاسيكي مثل راسين أو كورني؟ هذا يقودنا إلى تسجيل الملاحظة الأساسية التالية: إن النقد الذي يقوم به الغربيون (ومن ضمنهم النقاد الذين يتحدثون هنا) للمنهج الفللوجي — التاريخي ينبغي ألّا ينسينا أن أدبنا العربي لا يزال بحاجة ماسة إلى خدمة المناهج التاريخية التقليدية على عكس الآداب الأوروبية التي كانت قد أشبعت دراسة وتمحيصاً خلال أكثر من قرن من الزمن. إن الحاجات الثقافيّة هنا وهناك ليست واحدة، وذلك بسبب التخلف التارخي الحضاري الذي يفصل كلا البيئتين le retard historique من هنا نجد أن الناقد العربي المعاصر مضطر لأن يقوم بمهمة مزدوجة في دراسة الأدب العربي: فهو من جهة مطالب بإنجاز الدراسات التاريخية الدقيقة عن الأدباء الكبار، ثم هو من جهة ثانية مطالب بأن يستفيد من المناهج الألسنية والبنيوية الحديثة في استقلال النصوص الأدبية. مهمتان لا مهمة واحدة، على عكس زميله الغربي الذي تجاوز المرحلة الأولى منذ زمن بعيد. لذا ينبغي أن أقول بأن الإقبال السريع الذي نلحظه اليوم على المناهج البنيوية الغربية لن يؤدي إلى نتائج حقيقية، ولن يدخل في صميم اللحمة الثقافيّة للبنيات العربية، إن لم يرافقه تعميق الدراسات التاريخية والسوسيولوجية للنصوص التي تنطبق عليها هذه المناهج. ثم إن البنيوية نفسها لم تعد موجة كاسحة كما كان عليه الحال منذ خمسة عشر عاماً. إن التطبيق السطحي والسريع للمصطلحات الألسنيّة على الأدب قد أعطى نتائج سلبية في ما يخص الأدب الأوروبي نفسه. تتلخص هذه السلبية في أن البنيوية قد تحولت إلى مذهب جامد، أو إلى وصفات جاهزة تطبق على كل النصوص، دون تمييز أو استثناء، ودون طرح أي تساؤل حقيقي حول أدبية (أو شِعْرِيَّة) النص الأدبي المدروس. إن قصيدة لرامبو تُحَلَّل اليوم عند أتباع «غريماس» في باريس، بالطريقة نفسها التي تحلل فيها أية قصيدة أخرى لشاعر لا علاقة له بالشعر. هكذا يبطل التمييز بين الشعر واللاشعر، ويتحول تحليل القصائد إلى نوع من المعادلات الرياضية والتجارب المخبرية الجافة التي تتخذ مظهر العلم والدقة واليقينيّة النقدية. في الواقع، إن هذا ليس علماً ولا علمية (scienticité) وإنما هو علمانوية (scientisme)، ووضعية جديدة لن تؤدي بالنقد إلّا إلى الجفاف واليباس والكسل المريح.

إن الخطأ الذي وقع فيه البنيويون السطحيون، هو أنهم راحوا يبحثون عن «**البنى**» في كل

الاتجاهات ، دون أن يتساءلوا عن **وظيفة** هذه البنى **أو عدم وظيفتها** في إنتاج المعنى الأدبي وفي تقوية التماسك الفني[١] . من الواضح أن أي عمل أدبي يحتوي على عشرات بل مئات وأحياناً الألوف من البنى الدقيقة التي تشكل هيكله العام ككل. لكن ليس كل هذه البنى مفيداً في إنتاج المعنى ، أو في تكوين الأسرار الفنية التي ينطوي عليها الأثر الأدبي المدروس. من هنا نجد أن التحليلات السطحية البنيوية تبدو أحياناً كثيرة مجانية ومبعثرة ودون هدف ، وبدلاً من أن تضيء النص (للقارىء) أو تخترقه ،تزيده عمىً وظلمات[٢] إن هناك مخاطر عديدة تحيط بالدراسة البنيويّة ـــ الإحصائية للنصوص. ذلك أنه إذا لم يكن الدارس متمثلاً بشكل ناضج وأكيد لهذه الأساليب المستحدثة في الدراسة ، فإنه سوف يقع حتماً في مطب السهولة ، والاستنتاجات السريعة التي لا تعني شيئاً وتعني كل شيء. إن القيام بجرد إحصائي للكلمات التي تدل على الألوان مثلاً في شعر أدونيس أو السياب ليس معجزة ، وإنما هو شيء روتيني وآلي ، لكنه لن يكون مفيداً وذا دلالة إلّا إذا استطاع الدارس إثبات **الوظيفة** المعنوية لهذه الكلمات ضمن شعر السياب وأدونيس **أو عدم وظيفتها**. كل شيء يقود إلى المعنى أو ينبغي أن يقود إليه ، وإذا لم يقد إليه ، إلى كشف أسراره وخباياه ، فما هو إلا عبثٌ وضياع وقت. إنني شبه متأكد أن كلمات من مثل الغبار ، الجنون ، الضياع ، النفي ، وما يشبهها هي ذات أهمية كبرى في «أغاني مهيار الدمشقي» ، لكنني لن أستطيع أن أثبت أهميتها إلّا بالقيام بدراسة إحصائية معمّقة للمجموعة ككل. هنا يكون الإحصاء مشروعاً ومسوّغاً وقد يؤدّي إلى اكتشافات أساسية كانت خافية حتى على المؤلف نفسه.

هكذا أخشى أن يقع الناقد العربي الحديث في مطبين: مطب السهولة البنيوية ـــ الإحصائية ، ومطب إهمال دراسة الظروف التاريخية والاجتماعية التي أنتجت في ظلالها الاعمال الأدبية. عندها يخرج فارغاً من كل شيء ، لم يقدم شيئاً هنا ، ولم يضرب بقدمه عميقاً هناك ، إنه إذن كالمنبتّ «لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى».

---

(١) أوضح جورج مونان في كتاب له حديث مخاطر التحليل البنيوي السطحي ونواقصه. ثم بين كيف يمكن لهذا التحليل أن يكون مفيداً ومنتجاً. انظر خصوصاً الفصل الذي بعنوان :
Du bon usage des structures en littérature, in La litterature et ses technocraties. Casterman. Paris. 1978.

(٢) من الواضح أن كلمة «بنية» (structure) يمكن أن تعني أشياء كثيرة. فمثلاً كل الأفعال والصفات والأسماء التي تحتويها القصيدة هي بنى. وكل العناصر التي تتكرّر في رواية معينة هي بنى أيضاً. وحتى العلاقات بين الأشخاص. وتسلسل الأحداث التي تشكل عقدة الرواية هي بنى. لكن غير السببية.

ضمن هذه الشروط يبدو النقد العربي المعاصر متخلفاً جداً عن الإنتاج الأدبي المعاصر. من يجرؤ على القول بأن هناك نقداً استطاع أن يرتفع إلى مستوى الشعر العربي الحديث، أو الرواية العربية الحديثة؟

أين النقد الذي يستطيع أن يوازي «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس، أو «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح؟ لماذا استطاع الشعر والرواية أن يغامرا، ويكتشفا أرضاً مجهولة بكراً، في حين بقي النقد (إلا أقلّه) يتخبط، ويتجرجر في الصفوف الخلفيّة؟ لماذا لم يغامر النقد ويراهن على مستقبله مثلما راهن الشعر وغامر بمستقبله[1]؟

إنني أعرف أن الكثيرين يطرحون مثل هذه الأسئلة اليوم وأنا متفق مع الذين يقولون بأن ازدهار النقد والدراسات الفكرية والفلسفيّة المعمَّقة هو من صفات الشعوب الناضجة والمجتمعات المتقدّمة المستقرة. يكفي للبرهنة على ذلك أن أقول بأن أنضج ما تنتجه الحضارة الغربية اليوم هو آخر ما نهتم به، وهو آخر ما نترجمه ونرعاه ونستفيد منه، في حين تمتلىء أسواقنا الأدبية بالإنتاج المتوسط أو الهزيل للغرب. إن الحداثة النقدية لن تجيء من خلال النقل المشوَّه والسريع للمناهج الغربية الحديثة، ولا من خلال الاتكاء على الغرب في كل شيء، في حل مشكلاتنا الثقافية والسياسية وسواها. وإنما تجيء من خلال إرادة ذاتية واعية في معاناة مشكلة الحداثة ضمن تراثنا الخاص، وفي أعمق أعماقه، وبدلاً من أن نكتفي بالنقل (وهو ضروري ومهم جداً إذا ما تم بشكل جدي وأمين) والتقليد العقيم، ننخرط في مشكلة الخلق والتفكيك والبحث الحرّ المطبّق على كل المجالات الثقافية الخاصة بتاريخنا. إن الاعتراض الذي يوجهه العرب اليوم للمستشرقين— الفللوجيين لن يكون له أية أهمية، إلّا في حالة واحدة: إذا ما قرروا هم أن يدخلوا، وللمرة الأولى، **ساحة المسؤولية الثقافية والفكرية**. دون تحقيق هذا الشرط يبقى كلامهم ثرثرة ولغواً فارغاً، وتبقى مسؤولية كشف التراث حكراً على الباحثين الغربيين. وإنها لمأساة أن يعرفك الآخرون وتجهل نفسك، ثم تصر على أن تجهلها حتى آخر الدهر.

باريس في ١٢/ ٤/ ١٩٨١ **هاشم صالح**

---

(١) قد يكون هناك بعض الظلم للنقد والنقاد في إطلاق مثل هذه التساؤلات والأحكام. ينبغي أن نأخذ بعين الأعتبار مسألة الحرية وعلاقتها بالإبداع. ومن الواضح أن الإبداع الشعري لا يلقى المعارضة العنيفة والمباشرة التي يلقاها الفكر النقدي الذي يهدد السلطات السياسية والايديولوجية بشكل أكثر جدية وأكثر خطورة.

I — حوار مع تودوروف Todorov

السؤال الأول: تزفتان تودوروف، أنت أحد النقاد الأوائل الذين أدخلوا النقد الشكلي إلى فرنسا. كنتَ قد ترجمت نصوص الشكليين الروس عام ١٩٦٥ إلى الفرنسية، ثم شاركت في ترجمة كتاب **بروبّ** الشهير: **مورفولوجيا الحكاية الشعبية** إلى الفرنسيّة أيضاً، سنة ١٩٧٠. خلال عشر سنوات كانت مجلة «بويتيك» (Poétique) تصدر تحت إشرافك، باختصار: لقد رافقت مجمل الحركة الانقلابية التي حصلت في ميدان النقد والعلوم الانسانية منذ حوالى العشرين عاماً. أود أن أطرح عليك، في البداية، سؤالاً عاماً يكون مدخلاً لهذا الحوار:

— ما أهم الفروق التي تميز النقد القديم (نقد القرن التاسع عشر حتى ١٩٥٠، النقد الوصفي، الفللوجي أو نقد لانسون) من جهة، والنقد الجديد (البنيوي الألسني، أو السوسيولوجي أو النفسي أو «الموضوعي») من جهة أخرى؟

— ما الرهانات الآنيّة والبعيدة التي تترتب على النقد الجديد؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجواب: أريد أن أوضح في البداية أنه وإن كنت قد شاركت في عملية التحول التي طرأت على النقد الأدبي، فإنني أعدّ نفسي خارجاً على هذا النقد كفعالية متميّزة وذات خصوصية. إنني الآن أتجه شيئاً فشيئاً نحو الدراسات التاريخية التي تحتل قلب العلوم الإنسانية، وبالضبط نحو فرع من فروعها الدقيقة وهو **تاريخ العقليات** (L'histoire des mentalités). إذن فأنا أتحدّث من خارج النقد.

إذا ما تموضعنا في منظور تاريخي، فإننا سنلاحظ فوراً أن هناك اختلافات مهمّة بين النقد الفللوجي للقرن التاسع عشر والذي امتد حتى عام ١٩٥٠ تقريباً كما ذكرت، والنقد الألسني الذي شهد فترة ازدهاره في الستينات والسبعينات، وهو ما يسمى عادة بالنقد الجديد. لكن هذا لا يعني أن النقدين المذكورين ليسا متكاملين في مشروعها، أي في خروجها على **منظور الرؤيا الدينية للكون**، هذا الخروج الذي ابتدأ منذ القرن السادس عشر. في الواقع، أنه منذ فترة طويلة كان سبينوزا يقوم بصياغة **النقد الجديد** وذلك عندما قال بأنه من أجل تحليل أي نص فإنه يجب علينا أن نقوم بعمل تاريخ نقدي له كمرحلة أولى، ثم في المرحلة الثانية إجراء

تحليل بنيوي داخلي. حيث تم دراسة العلاقات المختلفة التي تربط ما بين أجزائه العديدة. هذا المشروع الذي وضع نواته سبينوزا نفّذ عملياً على مرحلتين:

— في القرن التاسع عشر أنجز **نصفه الأول** وذلك نتيجة لتطور الدراسات الفللوجية والتاريخانية الوضعية التي تركز اهتمامها على التأكد من صحة النص، وتصويبه ومقارنة نسخه المختلفة للخروج بنسخة واحدة محققة بشكل دقيق.

— أما **نصفه الثاني** فهو ما تقوم به مختلف اتجاهات النقد الجديد اليوم، والتي هي مرتبطة ارتباطاً أساسياً بتطور العلوم الانسانية الحديثة. وبالإيديولوجيات الكبرى السائدة.

هكذا نجد أنه في كل مرحلة جرى التركيز على أحد التفسيرين دون الآخر، والمطلوب الآن هو القيام بهما معاً. أما رهانات النقد الجديد فهي في رأيي ليست متعارضة مع رهانات النقد القديم كما يعتقد بعضهم الآن. إن الاتجاهات النقدية الراهنة متعلقة بأيديولوجيات ذات هيمنة واضحة. إنني لا أعتقد بأن هناك تقدماً حقيقياً في مجال النقد، ذلك أننا لا نستطيع أن نقول بأننا نفهم النصوص الآن أكثر مما كان يفهمها أبناء القرن التاسع عشر. ذلك أن النقد هو نوع من القراءة، والقراءة ليست عملية علمية وإنما هي أيديولوجية.

السؤال الثاني: في ردٍّ على سؤال كانت قد طرحته مجلة (لير = اقرأ) على الشكل التالي: «في وقت من الأوقات كنتَ قد تكلمتَ عن «علم للأدب» كشيء مستحيل، أو كعلم لن يتاح له الوجود ما رأيك اليوم»؟. يقول **رولان بارت**:

«في العبارة التي تشير إليها كنتُ قد قلت بالضبط: إن علم الأدب «إذا ما أتيح له الوجود»... الخ. الشيء المهم في هذه العبارة هو الكلام الموجود بين قوسين. وحتى في ذلك الوقت الذي كنت مفتوناً فيه بالتحليلات العلمانوية scientiste للأدب. فإنني لم أكن أعتقد بإمكانية وجود مثل هذا العلم. أما اليوم فإن إيماني بإمكانية ذلك قد تضاءل اكثر فأكثر. إن المواقف العلمانوية أو الوضعية أو العقلانية في تحليل الأدب ينبغي أن تخترقها **شحنة الذات الدّارسة**. أنا الآن قد تخليت عن هذه المواقع. أمّا أن يستمر آخرون في سلوك هذه الطريق. فلم لا؟ إن موقفهم يزعجني قليلاً. ولكني أفهمه جيداً».

إنني أعتقد أن هذه الملاحظة مهمة جداً. خصوصاً أنها تأتي من ناقد كبير مثل رولان بارت. ما رأيك أنت في مثل هذا الكلام. ثم كيف تنظر إلى الأعمال النقدية السيمولوجية التي يقوم بها غريماس وتلاميذه في باريس اليوم. والتي تعالج النص الأدبي وكأنه جثة في غرفة التشريح. فتقطع أوصاله قطعة قطعة. ثم تحاول لملمتها وتصنيفها في مستويات الخ...؟

الجواب: أ — إنني لا أعرف أعمال غريماس وزملائه، ولذلك فليس لي أن أحكم عليها.

٢ — ينبغي التفريق ما بين القراءة والنظرية النقدية. ينبغي عدم الخلط بينهما. إن وجود نظرية للأدب اليوم شيء إيجابي حتماً. ذلك أن كل قارىء يستخدم، واعياً أو غير واعٍ، مفهومات معيّنة من أجل تحليل نص. فقط هو مخيّرٌ ما بين أن يأخذ هذه المفهومات بسذاجة وبراءة (وكأنها تمشي لحالها)، أو أن يتساءل عن أصلها وتوضيح جذورها وكيفية اشتغالها. هذه النقطة الأخيرة هي مهمة **نظرية الأدب**. في القرن التاسع عشر، وفي ظل لانسون كانوا يقولون بأنهم لا يتبعون أي منهج، وأنهم يقرأون في كورني ما هو موجود فيه، أو ما يريد أن يقوله. نحن نجد اليوم أن هذه السذاجة غير مقبولة، وأنه يلزم توضيح الجهاز التصوري والتفكيري حول الأدوات المستخدمة في التحليل. هذا ما يدعونا اليوم إلى استخدام **لغة فوق نقدية** (métacritique).

اقول ذلك من أجل أن أدافع عن مشروعية وجود خطاب نظري حول الظاهرة الأدبية. هنا أعود إلى النقد الشكلي لكي أقول بأن إحدى أهم نتائج هذا النقد هو أنه يجعلنا ننتبه إلى بعض سمات العمل الأدبي التي كانت خافيةً على النقاد حتى ذلك الوقت. أوضح مثل على ذلك هو **ڤلاديمير بروب**، الذي كان قد لاحظ من خلال قراءته للحكايات الشعبية الروسية — تكراراً منتظماً لبعض الوظائف الأساسية التي تتردد في كل حكاية، فكان أن استخرج هذه القوانين التكرارية المدعوة **بوظائف بروب**.

وأخيراً، لا أعتقد أن القراءات الحديثة للنصوص أكثر علمية من القراءات السابقة. ذلك أن الأدب شيء لا يمكن دراسته كما تدرس مواد العلوم الطبيعية والفيزيائية، إننا إذ ذاك نهمل خصوصية العمل الأدبي.

السؤال الثالث: في مقالتك التي بعنوان: «التفكير حول الأدب في فرنسا المعاصرة» والتي ظهرت في مجلة Poétique (عدد نيسان ١٩٧٩). كنت قد ركّزت التحليل على ثلاث شخصيات أدبية مهمّة: جان بول سارتر. موريس بلانشو. وررولان بارت. ثم قلت بأن هؤلاء الكتاب جميعاً كانوا خاضعين لما تسميه بعلم الجمال الرومانتيكي (l'esthétique romantique). غير أنك لاحظت أن هذين الأخيرين (بارت وبلانشو) يحاولان بشكل أو بآخر الخروج من سياج الجمالية الرومانتيكية إلى مرحلة أخرى جديدة

تدعوها بما بعد الرومانتيكية (postromantisme) ، وترحب بها بكل حرارة. أعترف بأن تحليلك للأمور قد أدهشني فعلاً. ذلك أني كنت أعتقد أننا — نحن المعاصرين — قد تجاوزنا الرومانتيكية كحركة فنية منذ زمن طويل. لا يمكن أن ننسى أنه بعد الرومانتيكية قد أتت الواقعية (فلوبير) والرمزية (مالارميه) والسريالية (بريتون) ثم الرواية الجديدة (روب غرييه)... كيف استطعت أن تتناسى كل هذه الحركات عندما كتبت مقالك، أو بالأحرى ضمن أي تصوّر يحق لك أن تدمجها كلها ضمن سياج الجماليّة الرومانتيكية؟ أود توضيح ذلك.

الجواب: — إن الأمر يتعلق بفهم المصطلحات أولاً. كنت قد قمت بدراسة تاريخية حول نظريات الرمز[1]. حيث خصصت فصلاً مطولاً للتحدث عن الأزمة الرومانتيكية. ولا أقصد بالرومانتيكية هنا حركة بعينها (كالرومانتيكية الفرنسية مثلاً) أو المزاج الرومانتيكي المكتئب (المرضي) الشائعة صورته جداً لدى الجمهور الواسع. وإنما أقصد **برنامجاً جمالياً أساسياً**، كانت قد تمت بلورته من قبل مجموعة من الكتاب الألمان منذ بدايات القرن التاسع عشر، أي بالضبط في الفترة التي تعد بداية حداثتنا التي لا نزال نعيش في ظلها حتى اليوم. إن الأمر يتعلق إذن بمجموعة من المبادىء الجمالية التجريدية التي صيغت لأول مرة في ذلك الوقت، والتي يمكن تلخيصها فيما يلي:

١ — التركيز على العمل الأدبي كشيء يتم إنجازه باستمرار، وليس كشيء تم إنجازه وانتهى.

٢ — رفض النّظر الى العمل الأدبي كظاهرة **نفعية** أو ذات وظائف خارجية تتعدى الأدب. ضمن هذا المعنى فإن الأدب يسوّغ نفسه بنفسه. هكذا نجد أن الشعر ذو لغة غير متعدّية، لغة تكتفي بنفسها، وبغض النظر عن الأشياء الخارجية التي قد تشير إليها الكلمات المستخدمة.

٣ — عُوِّض عن مبدأ عدم النفعية هذا، بمبدأ التماسك الداخلي للعمل الفني= مبدأ الوحدة العضوية.

---

(١) Théories du symbole. Todorov. Seuil. 1977 Paris

٤ ــ وحدة المتناقضات. الفن يوحِّد الأشياء المتنافرة، ويوحد الشكل والمضمون، الفكرة والمادة، الإلهام والصنعة.

٥ ــ إن لغة الشعر (والفن بشكل عام) تعبّر عن أفكار لا يمكن ترجمتها إلى اللغة العادية المشتركة، ولذا فإن التفسيرات المتعلقة بها غير متناهية.

إن هذه المبادىء النظرية المجردة كانت قد اخترقت، اِبستمولوجياً، كل الحركات الفنية التي أشرت إليها والتي تلت الرومانتيكية مباشرة، كالبرناسية والواقعية والرمزية والسريالية ثم الرواية الجديدة بعد الحرب، واستمرت حتى وصلت إلينا. ونحن حتى الآن لا نزال نعيش في ظلها فنياً وكتابياً. وهي في الواقع تمثل **الهوية والذات** (le même) بالنسبة للغرب. كان جيرار جنيت قد برهن على صحة مثل هذا التفسير وذلك بتحليله لأعمال أخرى غير التي تعرضت لها أنا شخصياً في كتابه mimologiques . قام بالشيء نفسه أيضاً باحثون آخرون يكتبون في مجلة «بويتيك».

أما علائم الخروج على هذا الجمال الرومانتيكي، وكيف يحاول بلانشو وبارت ذلك بالرغم من خضوعهما ــ في معظم ما كتبا ــ له. فهذا ما سأحاول إيجازه فيما يلي:

من خلال القراءة التي قمت بها لهذين الكاتبين المعاصرين. قلت بأنه لا يمكن أن أخرج بنتائج تعميمية تشمل كل الفكر الأدبي الراهن. ولكن يمكن أن أطرح بعض الفرضيات:

١ ــ وجود الإرث الرومانتيكي الجمالي بيننا. إن هذا الوجود هو أكثر قوة وحضوراً مما يعتقد الكثيرون.

٢ ــ لكن في الوقت نفسه نشهد ظهور بذور جديدة. واتجاهات مختلفة لدى بارت وبلانشو. ظهور صعب وغير أكيد. لا شك في ذلك. ولكنه موجود. يتلخص هذا التحول الجديد بكلمة واحدة: هي **قبول الآخر** (l'autre) **كآخر**، كشيء مختلف عن **الذات** le même . ويعني هذا التخلي عن النزعة التفوقية التي

تتلخص **بالمركزية الأوروبية** أو **الغربية** أو حتى **الباريسية** ! هذه المركزية التي تجعل الحداثة حكراً لها وجزءاً لا يتجزأ منها. من هنا نجد أنه عندما يقول كاتب مثل بلانشو أن «الرواية هي فن لا مستقبل له» ينسى بأن الرواية تزدهر اليوم في أماكن أخرى، وتحت سماء غير سماء الغرب، وخارج قيمه الجمالية الرومانتيكية التي عددناها آنفاً، كما هي الحال في أمريكا اللاتينية مثلاً. إن بلانشو في كتابه الأخير يعلن ضرورة الاعتراف بالآخر كآخر، كشيء مختلف، ولكنه ينسى ذلك عندما يلجأ إلى التطبيق.

يبدو لي أن كتاب بارت الأخير: «رولان بارت يتحدث عن رولان بارت» هو العلامة الأكثر وضوحاً على فهم الآخر والاعتراف به وباختلافه عن الذات: إنه الغرب إذ يتحدث عن نفسه، ويقيم مسافة بينه وبين نفسه، لكي يتمكن من الحديث عن الآخر: عن العربي أو الصيني أو الياباني أو الأسود، الخ...

إنه الذات التي تحاول أن تفهم الآخر وتفكّر فيه في الوقت الذي تفكر في نفسها، وتحاول فكّ مجاهيلها...

(باريس في ١/ ٣/ ١٩٨١)

II — حوار مع جيرار جنيت Genette

السؤال الأول: — أريد في البداية أن أوجه إليك سؤالاً عاماً يتعلق بمسألة الحداثة. كنتَ قد قلت في الصفحات الأولى من كتابك Figures III بخصوص النقد القديم (الأرسطي) والنقد الحديث ما يلي:

«إن التعارض ما بين النقد **المفتوح** والنقد **المغلق** للكلاسيكيين. يوضح جيداً أننا لا ندعو إلى الرجوع إلى ماضٍ سابق على النقد. ذلك أن نظرية الأدب، على العكس، إما أن تكون حديثة ومرتبطة بالحداثة الأدبية أو أنها لن تكون».

كيف تتبدى لك الحداثة النقدية أو الأدبية الراهنة؟ ثم ما علاقتها بالحداثة الفلسفية أو الابستمولوجية؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجواب : ـــ ينبغي القول في البداية إن الحداثة النقدية لها سماتها الخاصة بها لكن هذا لا يعني أنها مستقلة عن الحداثة الابستمولوجية التي تشير إليها .

إن عصرنا الحديث مختلف عن جميع العصور السابقة بما فيها القرن التاسع عشر حيث سادت العلمانوية ووضعية أوغست كونت . في ذلك الوقت كان العلم إلَهاً وسيداً ، وكان الناس يعتقدون أنه يمكن أن يجيب عن جميع الأسئلة التي يمكن أن يفكر بها الإنسان ، أو التي تطرح على واقعه المعاش . كانت إجابات العلم تُعدّ نهائية ولا مجال للشك فيها . أمَّا اليوم ، ومنذ أن قلب أينشتاين وهايزنبرغ مفهومات الفيزياء الكلاسيكية قلباً جذرياً ، فإنه لم يعد ممكناً أن يبقى الأدب كما كان عليه سابقاً ، وكذلك النقد .

على المستوى الاجتماعي والفلسفي يمكن القول بأن ماركس ونيتشه وفرويد كانوا قد زعزعوا أسس التفكير الديكارتي والوضعي عندما نقلوا مجال الشك من ساحة الأشياء الخارجية إلى ساحة العقل البشري نفسه . كان ديكارت قد وفَّر العقل البشري من مسألة الشك عندما قال : أنا أفكر فأنا موجود . لم تعد هذه المقولة بَدَهيّة . أصبح الشك عاماً يشمل الموجود والفكر نفسه أيضاً .

يضاف إلى كل ذلك أنه قد جرى استحداث مفهومات تحليلية جديدة ، دخلت ساحة العلوم الإنسانية وعدَّلت إلى حد كبير من أساليب دراستنا للنصوص ، وجعلتنا نفهمها بشكل مختلف عما كان عليه الحال إبّانَ سيادة النقد القديم .

تنتسب هذه المفهومات إلى الاتجاهات التالية :

١ ـــ **البنيوية** ، التي انتقلت من ساحة الانتربولوجيا والعلوم الألسنية إلى مجال النقد الأدبي ، حيث أصبح التحليل الألسني للنصوص عاملاً مهماً في زيادة الدقّة العلمية في التحليل ، وتفحص النص بذاته ولذاته قبل كل شيء .

ـــ لكن لَانْسُون ، كان يقول بتفحص النص بغض النظر عن الشروط الخارجية المحيطة ؟

ـــكان يقول بذلك ، ولكنه لم يفعله أبداً بالشكل الذي نقوم به نحن اليوم. سنعود إلى هذه المسألة فيما بعد.

الاتجاه الثاني المستحدث هو:

٢ــ التحليل النفسي. وقد طرأت على هذا المنهج في البحث والدراسة تغييرات جذرية مهمة منذ خمسة عشر عاماً حتى الآن. أدت إلى تعديل الكثير من طرق عمل بسيكولوجيا القرن التاسع عشر التي كانت ترى في أعمال المؤلف انعكاساً مباشراً لشخصيته ولعقده الذاتيّة.

ـــتشير إلى شارل مورون؟

ـــنعم. كان هو البادىء. ثم جاء بعده باحثون آخرون ساروا على منهجه وطوروه.

٣ــ التحليل السوسيولوجي. أو ما يسمى «بالسوسيوكريتيك» Sociocritique وهو يهتم بالتحليل السوسيولوجي للأعمال الأدبية. أي مشروطية العمل الأدبي بالقياس إلى الظروف الاجتماعية التي سادت الوسط الذي أنتج فيه. ومن أهم أعلامه الآن كلود دوشيه.

ـــهؤلاء يتابعون بحوث غولدمان؟

ـــهم يقولون عكس ذلك. وينفون علاقتهم بغولدمان. لكني أعتقد أنهم ليسوا بعيدين جداً عنه. على أي حال إنهم يقومون بعمل مفيد وضروري.

أضيف إلى ما سبق ملاحظة أخرى هي أن حداثة النقد مرتبطة بحداثة الأدب. ذلك أن الأدب كان قد تغيّر كثيراً منذ أن ظهر جويس وكافكا وبروست، الخ...

هذا الأدب الحديث يضطرنا لأن نقرأه اليوم بطريقة مختلفة. وحتى الكتاب القدماء أصبحنا نقرؤهم بطريقة مختلفة. ثم إن نظرية الأنواع الأدبية "les genres littéraires قد اهتزت من أساسها. وأصبح الخلط بين الأنواع شيئاً مألوفاً ومعترفاً به.

السؤال الثاني :أنت تتحدث أيضاً في كتابك "Figures III" عن العلاقة بين النقد والتاريخ الأدبي .ثم تأسف لغياب هذا الأخير عن الساحة النقدية الفرنسية . ولكن ضمن معنى خاص تعطيه له وهو : غياب أية دراسة تتعلق بالأشكال التكنيكية الأدبية مثل تاريخ القافية ، تاريخ المجاز ، تاريخ السرد الرّوائي ، الخ...

هل لا تزال تأسف لمثل هذا الغياب . أم أن هناك أعمالاً قد انجزت منذ أن كتبت هذا الكلام؟

الجواب :ـــ ينبغي أن نفرِّق بين شيئين :

١ــ نظرية الأدب (البويتيك) أي النظرية العامة للأشكال الأدبية .

٢ــ النقد (أو القراءة) :

الذي هو التحليل الخاص بأعمال أدبية محددة والذي يقوم به **أشخاص من مثل** : جورج بوليه ، جان ستاروبنسكي ، أو جان بيير ريشار .

في الحالة الأولى نجد أن نظرية الأدب تهتم بكشف القوانين العامة التي تتحكم بالظواهر الأدبية . هذا ما كنت قد فعلته في كتابي الذي تشير إليه بخصوص السرد القصصي عند **بروست** "la narration" . لاحظت في هذه الدراسة أن هناك ثوابت معينة في السرد القصصي نجدها في أية رواية ، وهناك متغيرات تختلف بحسب العصور والرّوائيين. مهمة التاريخ الأدبي «بالمعنى الحديث» هي دراسة تطور هذه المتغيرات . في الواقع أنه لم تُنتَج حتى الآن دراسات مهمة في هذا الصدد . وهو أمر طبيعي ضمن مقياس أننا لم ننته حتى اليوم من تحديد خصائص الأشكال الأدبية بشكل دقيق . ومن الواضح أنه لا يمكن دراسة المتغيرات التي تطرأ على هذه الأشكال قبل تحديد الأشكال ذاتها .

ـــ لكن بول ريكور . كان قد عمل تاريخاً للمجاز في كتابه المعروف : «المجاز الحي» La métaphore vive . ـــ

ـــ ما فعله ريكور هو دراسة نظرية المجاز وتحديد ماهيته ، وليس تاريخ المجاز كما نجده عند اشعراء كمالارميه وغيره . هذان شيئان مختلفان . هل المجاز عند مالارميه (بنيوياً) هو نفسه المجاز عند بودلير مثلاً؟ هذا ما لا نستطيع الإجابة عنه الآن..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السؤال الثالث : هناك رد فعل الآن ضد «المغامرة البنيوية» في النقد والفكر معاً. يؤخذ على البنيوية فيما يؤخذ تحليلها السطحي للنصوص. واهتمامها بالبحث عن البنى في كل شيء دون الاهتمام الكافي بمسألة وظيفية هذه البنى أو عدم وظيفتها داخل النص. الخ... كان جورج مونان قد لخّص هذه الاعتراضات في آخر كتاب صدر له بعنوان: **الأدب وتكنوقراطيّاته** (la littérature et ses technocraties).

ما رأيك في ذلك؟

الجواب : ـــ يجب التمييز بين نقطتين:

١ ـــ كان هناك دائماً معارضون للبنيوية. حتى عندما كانت البنيوية زيّاً كاسحاً قبل عشر سنوات أو أكثر. مونان اعترض دائماً على نقل المصطلحات الألسنية إلى ساحة النقد الأدبي. وكان يهاجم بارت باستمرار. وهو هنا يلتقي بأصحاب النقد التقليدي اللاّانْسُوني.

٢ ـــ الشيء الجديد في رد الفعل الآن هو عودة الاهتمام من جديد بالتحليل الماركسي والفرويدي للأدب. كانت أهمية هذين الإتجاهين قد خفت وتراجعت إبّان فترة صعود البنيوية. ما نلحظه الآن هو أن التحليل البنيوي قد أصبح إتجاهاً واحداً ضمن اتجاهات أخرى متعددة في النقد. ولم يعد الاتجاه الوحيد المسيطر.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

السؤال الرابع : هل ينبغي على الناقد أن يقوم بكل هذه الأنواع من التحليلات (البنيوي. السوسيولوجي. البسيكولوجي. الخ...) من أجل الإحاطة بالعمل الأدبي. أم أنه يكفي القيام بأحدها فقط وذلك حسب ميول الباحث؟

الجواب : ـــ أنا لا أعتقد أنه يمكن لناقد واحد أن يقوم بكل أنواع التحليلات دفعة واحدة. يكفي أن يتخصص في اتجاه واحد. ثم ينتج فيه.

السؤال الخامس : ما رأيك في الاتجاه البنيوي ـــ التكنيكي لجماعة «غريماس»؟

الجواب : ـــ أنا أعتقد أن «جماعة غريماس» تبالغ في إهمالها لخصوصية العمل الأدبي. ولعل ذلك راجع إلى أن غريماس نفسه مهتم أصلاً بالانتربولوجيا البنيوية ودراسة الأسطورة والحكاية الشعبية وتطوير منهج بروب Propp. أكثر مما هو مهتم بدراسة الأدب كأدب. هذا ما نلحظه في الكتاب الذي خصصه لموبّاسان. إن هذا الاتجاه العلموي scientiste يتوهم تأسيس علم للأدب. إن في الأمر

مبالغة ومخاطرة. هذا لا يعني، بطبيعة الحال، أن غريماس وزملاءه لا يمكن أن يكتشفوا أشياء في العمل الأدبي قد تخفى على النقاد بالمعنى الأدبي والاصطلاحي للكلمة.

السؤال السادس: ما قصة الصراع بينكم وبين أصحاب النقد اللاّنْسُوني (نقد السوربون). هل لا يزال مستمراً. أم أن الصفحة قد طويت نهائياً؟

الجواب: —عملياً، نجد أن النقد الجديد— كالتاريخ الجديد— قد انتصر. واكتسح البيئات الثقافية، لكنه لا يزال مضطهداً من وجهة نظر إدارية ووظائفية. إن أصحاب النقد التقليدي (الذين يتجمعون أساساً في السوربون في باريس الرّابعة) لا يزالون يرفضون الاعتراف بالنقد الجديد ومناهجه. ويستمرون في دراسة الأدب كما كان عليه الحال في القرن الماضي. ثم إنهم يحولون بين النقاد الجدد والوصول إلى مناصب التدريس في السوربون. فمثلاً. إذا حدث أن دارساً شاباً قد قدّم رسالة دكتوراه دولة في السوربون مستخدماً المناهج الحديثة في النقد والدراسة. فإنه قد يحوز على شهادته، لكنه لن يصل أبداً إلى مناصب التدريس في الجامعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السؤال السابع: ألا يمكن المصالحة بين التاريخ الأدبي (طريقة لانسون) والنقد الجديد؟

الجواب: —لا أعتقد أن الأمر يتعلق بالمصالحة. وإنما يكفي أن يقوم كل واحد من هذين الاتجاهين بعمله جيداً. مشكلة النقد التقليدي هو أنه يعدّ نفسه منذ قرن من الزمن كمنهج أساسي في دراسة الأدب، في حين أنه ليس إلّا عاملاً مساعداً في الدراسة. هنا يكمن الخطأ. إن الاهتمام بطباعة النصوص بشكل منقح، واضح، دقيق، وكتابة سيرة ذاتية للمؤلف ولبيئته وأقربائه (وأقرباء أقربائه)، قد يكون شيئاً مفيداً، بل هو حتماً مفيد. لكن مهمته تتوقف عند حدود ذلك فقط.

السؤال الثامن: لكن. في السوربون الجديدة (باريس الثالثة). نلاحظ أن الأساتذة يهتمون جداً بالنقد الجديد ويمارسونه باستمرار. فكيف حدث ذلك؟

الجواب: —منذ ثورة سنة ١٩٦٨ حدث انشقاق في السوربون. وظهرت جامعات جديدة تعارض باريس الرابعة (معقل المحافظين). كباريس الثالثة

والسابعة والثامنة والعاشرة ، وجامعتان في المحافظات . لكن ، كما قلت سابقاً ، لا تزال السلطة التنفيذية والإدارية محتكرة من قبل باريس الرابعة .

السؤال التاسع : **لدي سؤال يتعلق بالنقد الماركسي . كيف هو اليوم؟**

ـــ مشكلة النقد الماركسي هو أنه يبالغ في مسألة العلاقة بين الأدب والمجتمع ، كما أنه يعاني كثيراً من الآثار السلبية لنظرية «الانعكاس» التي لم يستطع التخلص منها بالشكل الكافي حتى الآن . يضاف إلى ذلك أن الماركسيين لا يتابعون مناهج وأساليب السوسيولوجيا المعاصرة في البحث . وإذا ما رجعنا ثلاثين سنة إلى الوراء ، نجد أن التحليل التاريخي ـــ السوسيولوجي للأدب كان أغنى وأخصب عند ناقد غير ماركسي مثل بول بنيشو Benichou . منه عند ناقد ماركسي مثل لوسيان غولدمان . إن بنيشو قد قدم دراسات مهمة جداً في تحليل الايديولوجيا الضمنية التي ينطوي عليها أي أدب كبير ، كتحليله مثلاً للايديولوجيا الأرستقراطية في أعمال كاتب ككورني .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السؤال العاشر : ما موقع الناقد من حركة الإبداع ؟ هل هو مجرد وسيط يساعد القارىء على فهم الأعمال الأدبية وتقييمها . أم أنه هو أيضا بدوره مبدع ؟

الجواب : ـــ هناك نوعان من النقاد : **النوع الأول** يهتم بتحليل الأعمال الأدبية وتفسيرها وتوضيحها إلى أقصى حد ممكن ، وهو هنا يقوم بدور الوسيط ما بين القارىء والمنتجات الأدبية . لكن كونه وسيطاً لا يعني التقليل من أهميته وأهمية دوره ، حتى لو لم يخترع أسلوباً جديداً في الكتابة الأدبية . يكفي أنه شارح جيد ونفاذ إلى الأعماق .

أما **النوع الثاني** ، فهو يشمل النقاد الذين يتمتعون بطاقة إبداعية خلاقة على مستوى الأسلوب الكتابي نفسه . إنهم يحللون أعمال غيرهم بعمق ونضج ، ويكشفون أشياء غير معروفة فيها ، تماماً كأصحاب النوع الأول ، لكنهم يفعلون ذلك بلغة مكثفة ، لغة إبداعية لا تقل أهمية عن لغة المبدعين أنفسهم . أذكر من بينهم سانت بيف في القرن الماضي ثم رولان بارت وجان بيير ريشار في عصرنا الحاضر .

باريس في ٢٨/ ٣/ ١٩٨١

III — حوار مع جان كوهين Jean Cohen

السؤال الأول: — جان كوهين. أنت أحد الروّاد الذين شقوا الطريق نحو فهم أعمق وأنضج فيما يتعلق باللغة الشعرية. كان كتابك: «بنية اللغة الشعريّة» قد «صنع تاريخاً» في ما يخص البحوث المتعلقة بهذا الموضوع منذ أن ظهر عام ١٩٦٦.

أريد أن أوجه لك سؤالاً ذاتياً أو شخصياً: لماذا اخترت الشعر كميدان مطلق لبحوثك. باستثناء كل شيء آخر؟ هل هناك حادث شخصي ما دفعك للسير في هذا الاتجاه. أم أن الأمر مجرد مصادفة؟

الجواب: — سوف أجيبك كما كنت قد أجبت استاذي الذي أشرف على رسالتي الجامعية، والذي سألني السؤال نفسه تقريباً. قلت له: لست أنا الذي اختار الموضوع. وإنما الموضوع نفسه كان قد اختارني! في الواقع أني كنت متعلقاً بالشعر منذ الطفولة. وكنت أتساءل باستمرار: كيف حدث أن كلمات عاديّة. كغيرها من الكلمات. يرتبها إنسانٌ ما (الشاعر) بشكل معين فتصبح شعراً. ثم يرتبها إنسانٌ آخر بطريقة أخرى فتبدو نثراً باهتاً لا شعر فيه؟ ما هذه القوى السحرية التي تنطوي عليها لغة الشعر؟ كيف السبيل إلى اكتشاف أسرارها؟... هذا هو التساؤل المحوري الذي قاد بحوثي كلها...

السؤال الثاني: — لاحظت أنك لم تتراجع عن أية فرضية كنت قد طرحتها في كتابك الأول المشار إليه آنفاً. وذلك رغم الانتقادات التي وجهت إليه. بعد أن قرأت كتابك الثاني (اللغة العالية) "le haut langage" وجدت أنك ذهبت بعيداً أكثر في تعميق نظرية الانحراف التي كانت القاعدة الأساسية للكتاب الأول[1].

ما هو بالضبط الشيء الجديد الذي أضافه الكتاب الثاني؟

الجواب: — أنت تتذكر أن الكتاب الأول كان قد برهن على أن الشرط الأساسي والضروري لحدوث الشعرية la poéticité هو حصول الإنحراف l'écart

---

(١) الكتاب الأول لكوهين هو: *Structure du langage poétique*. Flammarion 1966.

والكتاب الثاني: Le haut langage. *(théorie de la poéticité)*. Flammarion 1979.

أو **خرق نظام اللغة المعتاد**. لكن هذا لا يعني أن كل انحراف هو شعر بالضرورة. لهذا السبب كنت قد ميزت ما بين زمنين أساسيين:

١ — **الزمن الأول**: وفيه يحدث خرق النظام اللغوي. هنا نجد أن معقولية اللغة قد أصيبت في الصميم وحدث ما يمكن تسميته **بتدمير المعنى**.

٢ — **الزمن الثاني**: وفيه يتم تقليص الانحراف الحاصل في الزمن الأول، من أجل إعادة المعقولية اللغوية على مستوى آخر: مستوى الشعر أو مجاز الخلق. هنا كنت قد اخترعت مصطلحاً جديداً بالقياس إلى الكتاب الأول هو: **مبدأ النَّفيْ الإضافي** (le principe de négation complémentaire:) لتوضيح ذلك ينبغي أن أقول ما يلي:

أنت تعلم أن سوسير كان قد أكد على أنه في اللّغة لا يوجد إلّا التناقض والاختلاف. عندما نلفظ كلمة أسود يتبادر إلى ذهننا فوراً لونٌ آخر مختلفٌ كالأحمر أو الأخضر أو الأبيض مثلاً. ولا يمكن فهم الكلمة الأولى إلاَّ عن طريق تناقضها (معنوياً) مع الكلمات الأخرى. في الشعر يتوقف مفعول نظرية سوسير ويبطل التناقض المذكور. أضرب على ذلك مثلاً المجاز التالي الوارد في شعر رامبو: (parfum noir)(عطر اسود). عندما نتفحص هذا المجاز عن كثب نلاحظ أنه في **الزمن الأول** قد حدث خرق لقانون اللغة المعتاد (إلحاق صفة بموصوف ليست له) (prédicat impertinent)=تدمير المعنى. أمّا في **الزمن الثاني**، فإننا نلاحظ أن كلمة أسود هنا لا تستدعي أبداً كلمة أبيض. إذ ليس هناك في اللغة المألوفة عبارة مثل «عطر أبيض» (parfum blanc) في حين أنه في لغة النثر عندما نقول كتاب أسود يتبادر إلى ذهننا فوراً كتابٌ آخر: أخضر أو أحمر أو أبيض الخ... (من الممكن وجود كتاب ذي غلاف أخضر الخ...).

في لغة الشعر يصبح السواد كلياً ويلغي كل الألوان الأخرى لكي لا يبقى في ساحة التحسس والشعور إلاَّ السواد الغامر. لهذا السبب كنت قد دعوت اللغة الشعرية بأنها لغة **كليانية استبدادية**(totalitaire). هكذا نلاحظ أن مبدأ النفي الإضافي

قد تدخل في الزمن الثاني من عملية تشكيل المجاز لكي يبطل التناقض والإختلاف. فلا يعود هناك إلّا التماثل identité. ولكي تتحول كلمة أسود الواردة في شعر رامبو من **صفة** إلى **هوية عامة** (إلى اسم هو السواد بأكمله).

ثم بَيّنت في الكتاب المذكور أن اللغة النثرية هي لغة حيادية (neutre). وأن «شَعْرَنَة» اللغة نوعٌ من نسف الحياد اللغوي. وأن الإنحراف وسيلة لا غاية. أي وسيلة من أجل نفي الحياد التضادّي للغة (إبطال نظرية سوسير). وبالتالي من أجل تحرير الشُحَن التوتريّة الأصلية للكلمات. ثم بين التحليل أن لغة النثر هي فكرية تأملية، في حين أن الثانية هي لغة شعورية تهدف إلى التأثير وإحداث الانفعال والتأثر (pathétique) إن لغة النثر حيادية وأما لغة الشعر فهي مكثفة إلى أقصى حد ممكن من التكثيف.

السؤال الثاني — هناك اتجاه آخر في تحليل النصوص الشعرية يختلف جداً عن المنهج الذي تطرحه. يتلخص هذا الاتجاه في كتاب جماعي ألف تحت إشراف غريماس وعنوانه Essais de Semiotique Poétique
ماذا يعني لك مثل هذا النوع من تحليل الشعر؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجواب: — لا شيء، أنا متفق معك تماماً في ازدراء مثل هذا الكتاب. هذا نوع من التحليل الشكلاني البحت الذي يريد أن يبحث عن «الشعرية» (la poéticité) في الدال (Signifiant) لا المدلول (signifié). وهو بذلك يحتقر المعنى، ولا يتحدث عنه. هذه علمويّة متطرفة لا يمكن أن تؤدي إلى نتيجة. إن الشعر كالعلم يصف العالَم، لكن ليس العالم نفسه. إن العالَم الذي يصفه العلم هو العالَم المادي الفيزيائي الحيادي، أما عالَم الشعر فهو عالَم انتربولوجي. مليء بالعلاقات الإنسانيّة المتشابكة.

السؤال الرابع: — ماذا يعني لك مفهوم «الحداثة الشعرية»؟ هل ابتدأت هذه الحداثة مع بودلير أم مع رامبو؟ ما سماتها؟

الجواب: — في رأيي أن الحداثة الشعرية تتجلى عند مالارميه، وإن كانت قد شقت طريقها في شعر رامبو أولاً. وهي تتركز في الخرق الأقصى لقانون اللغة

المعتاد، أي خرق القواعدية والانضباط. كنت قد بينت بشكل إحصائي كيف تطور هذا الخرق تدريجياً بدءاً من الكلاسيكيين مروراً بالرومانتيكيين وانتهاء بالرمزيين[1] (مالارميه). من هنا عَدَّ الجمهور (والنقاد ايضاً) شعر مالارميه غامضاً بل مبهماً. عندما نقول عن اللغة الشعرية إنها غامضة، فإن هذا لا يعني أنها تخفي معناها أو تُهرِّبه، وإنما يعني أنها تحيل إلى معنى غامض لا يمكن أن يلتقطه إلاَّ الوعي الغامض. من هنا ينبغي أن ينتهي حكم القيمة السلبي الذي يلحق بكلمة «غموض». إن هناك جوانب غامضة للأشياء لا يستطيع الوعي الواضح أن يصل إليها؛ ووحده الوعي الغامض يمكن أن يفهمها. هذه الجوانب هي التي تشكل، إلى حد كبير، شاعرية العالَم.

هناك مثل آخر على الحداثة هو غياب التنقيط. لم يعد هناك أي تنقيط في الشعر الفرنسي الحديث. لقد تم هذا الغياب تدريجياً وليس دفعة واحدة. إن الحداثة لا تعني الانقطاع الكامل عما سبق، وإنما تعني محاولة الوصول إلى أقصى حد من الشعرية الممكنة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— فوكو يتحدث عن عودة اللغة (le retour du langage) بظهور مالارميه، هل هذا يعني أنك تتفق معه في تحديد النقطة الزمنية لانبثاق الحداثة؟

— طبعاً، لكن فوكو يتحدث في مجال آخر، وهو يريد أن يقول مع لاكان بأنه ليس الذات هي التي تتكلم، وإنما اللغة هي نفسها التي تتكلم وتعطي خطاباً كونياً: **(ça parle** au lieu de **je parle)**

أنا لا أتفق تماماً مع هذه الأطروحة، ولا أعتقد أن الدال هو قيمة مستقلة.

السؤال الخامس: — كيف ترى الوضع النقدي في فرنسا الثمانينات؟

الجواب: — يبدو واضحاً أن النقد كان قد تغير منذ عشرين عاماً، وبشكل جذري. في السابق كان انطباعياً وعمومياً. أما الآن فقد أصبح أكثر موضوعية. أعتقد أن نقد لانسون قد انتهى. في زمن لانسون كان النص وسيلة للحديث عن

---

(١) للمزيد من التوسع حول هذه النقطة، انظر عرضنا لكتاب كوهين «بنية اللغة الشعرية» الصادر في مجلة المعرفة السورية — آب: ١٩٧٩.

شيء آخر غيره. أمَّا الآن فقد أصبح النص غاية بحد ذاته. أصبح كل شيء مسخَّراً لخدمة النص. هذا لا يعني بالطبع أن النقد الحديث الممارس اليوم يمكن أن يستنفد خصوصية النص الإبداعية. هذا غير ممكن. وأمَّا فيما يخص مسألة تأسيس «علم للأدب» فهذا حلمٌ قديم. ولا أعرف إذا كان سيتحقق ذات يوم. أشك في ذلك جداً.

السؤال السادس: — كيف تنظر إلى النقد الماركسي والنقد البسيكولوجي؟

الجواب: — هما الوجه الآخر للنقد القديم (النقد اللَّانسوني). إنهما يتحدثان عن كل شيء ما عدا النص. ولا أعتقد أنه يُسْتَحبُّ القيام بهما إلّا بعد الانتهاء من تحليل النص في خصوصيته اللغوية الإبداعية.

السؤال السابع: هل تقرأ الشعر الفرنسي الذي يكتب اليوم؟

الجواب: — لم يعد هناك شعر في فرنسا. لا شيء يهزني الآن في ما يكتب. إن الشعر الفرنسي المعاصر مهووس بالبحث عن التكنيك والتجريب. مما يؤدي إلى الاصطناع والتكلف. أين هو الشعر الذي يهز الأعماق كما كان يفعل شعر مالارميه ورامبو؟

— لكن هناك مع ذلك هنري ميشو ورينيه شار؟

— صحيح، هما آخر الكبار. لكن الشعر يضمحل في فرنسا الآن. أقرأ أحياناً شعر أيف بونفوا، إنه يثير انتباهي، لكن لا أستطيع أن أقول إنه يهزني...

السؤال الثاني: هل تكتب الشعر؟

الجواب: — حاولت أن أكتب الشعر لكني سرعان ما تراجعت. كان بإمكاني أن أكتب قصائد لا بأس بها. لكني كنت أفكر دائماً بأنه إما أن أكتب قصائد بمستوى الكبار (مالارميه، رامبو) أو لا أكتب... بالطبع تراجعت، لأنه من غير الممكن اللحاق بمالارميه. هل تعرف كم كتب مالارميه طيلة حياته؟ **٢٧** صفحة

فقط في طبعة البلياد. سبع وعشرون صفحة كانت كافية لوضعه على قمة الشعر. ثم نرفال الذي لم يكتب أكثر من خمس أو ست قصائد. هناك في شعر فيكتور هيغو الكثير. الكثير مما ينبغي أن يسقط. وقد لا يبقى منه في النهاية أكثر مما أبقى مالارميه. الشعر صعب، وجيده نادر. لهذا السبب لم أكتب الشعر. وأنت، هل تكتب الشعر؟

فكَّرت قليلاً قبل أن أجيب جان كوهين:

— نعم، أنا أيضاً حاولت أن أكتب الشعر، ولكني تراجعت للسبب نفسه تقريباً. عرفت أن الطريق طويل ومجهد، وقد يصل المرء وقد لا يصل... إنها لمخاطرة كبيرة الدخول في متاهات الشعر. ثم إن مجيئي لفرنسا التي تضج بالثورة النقدية والعلوم الإنسانيّة، أكثر مما تحفل بالشعر، كان قد حوَّل مجرى حياتي في اتجاه آخر. هذا مع العلم أني أحسُّ بالشعر أحياناً منبثاً في كل مكان، وأعيشه في دمي، وأراه في زوايا الشارع، أو على شرفات النوافذ، وفي الوجوه... وإذا ما انقطعت كل خطوط التواصل بيني وبين الآخر، إذا ما افترقنا إلى غير رجعة، إذا ما هُزمنا في كل معركة نخوضها، يبقى هذا الحنين المتوتر ينزف تحت وقع خطواتنا:

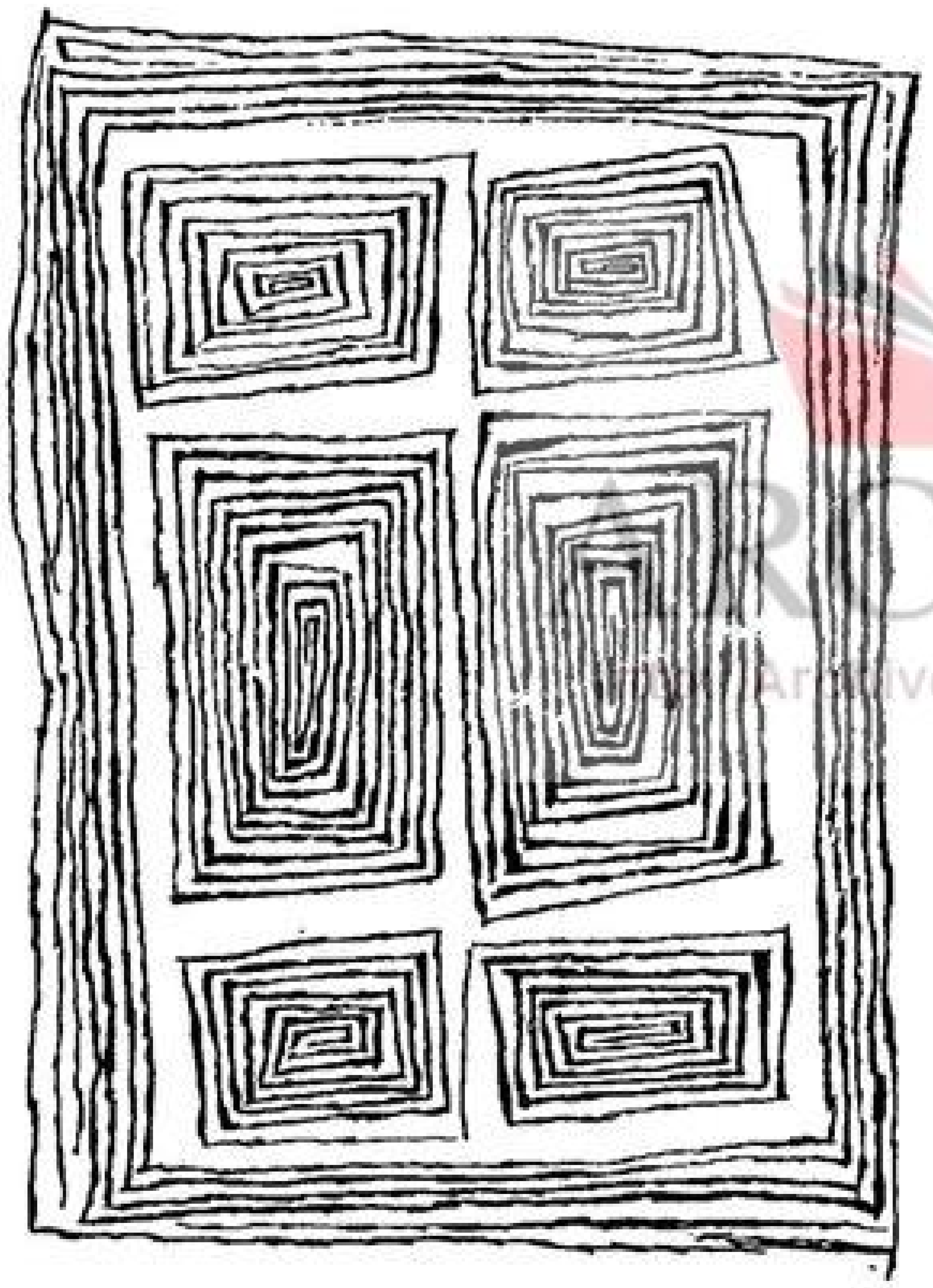
هذا الشعر، هذا الجنون، هذا الهواء...

هاشم صالح

باريس في ٢/ ٤/ ١٩٨١

مدخل في طقس أ. أ. خ

كمال بلاطه



باب بسبعة أبواب.. في كل باب بوابة تيه. بين الحرف والصوت للمفتاح رائحة البحر.

نصّ ورسوم في قراءة **أبواب المدينة** لالياس خوري.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رفعت يدي لأطرق الباب علّني أفتح لمن نسي اليدين في حقيبة وصرتُ له الجناح والغصن. مددت نفسي عبر الليل حتى لامستْ أصابعي شعرها. رفعتُ الخصلة منه. وكانت أجمل النساء باب السماء ولم أدرِ كيف نسيتُ يديه في حقيبة وعينيه المسمرتين في مرآة أمام الباب.

٭

(يروي علماء المحيط عن منطقة في أجواء البحر يخلو فضاؤها من بث الصوت تعرف بقطاع الصمت. قد تسافر عبر القطاع السفن وزوارق الصيادين من دون وعي لانكتام الصوت. أما إذا حدث وهبّت عاصفة أثناء السفر عبر القطاع (الذي لم

تحدده بعد المقاييس المعترف بها) فلا صوت للرعد. وطلب النجدة عن طريق الارسال اللاسلكي مستحيل إذ يبتلع الجو كل صوت ولم يكتشف بعد السرّ في ما يحلّ بالمراكب والركاب التي تختفي في المياه نتيجة العبور.

ناشونال جيوغرافيك ماغازين.)

أراكما في زورق واحد تدخلان الماء. تاه تقطع الماء بالماء تقول الطوفان والنار. ألفٌ تتكسّر زجاج الماء مجداف يفلت بالهواء تتكسّران في ظلّه أتكلم ولا يسمع أحد. أطلب النجدة ولا جدوى. كيف نمنع البحر والزورق واحد.

لأجلهم يسافر في الذرّة تبتلعه ينتشر ملء الصّحارى يطوف نقطة النون في نكهة البحر ثم لا. لا يمكن أن. ربما. أو. ونحن تهتزّ الأرض تحت أرجلنا وتهطل السماء طيوراً فوق رؤوسنا وهو الهيام الهذيان هو الذي هنا منذ البداية المسافر باتجاه العودة حيث أنا يقول أنا لا.

٭

رأيت الأبجدية أفقاً بينه والمدينة فكتبت الرسم علّني أربط بينه والهدف ولكن أيّ صحراء هذه التي تتمدد في تابوت صفحتين. رأيت الأبجدية موجة زرقاء القعر تفصل غرق الغريب عن أنثاه وتململتُ أيّ بحر هذا الذي تطفو فيه الحجارة ويغرق فيه الحنين. الأفق ــ الرمل ــ الموجة الزرقاء: خيط البعد الخانق. واكتشفتُ ان الرمل أخذ يبتلعني ولم أفهم.

علّمني أبي للأرض سبعة بحار وللدنيا سبع جهات وللمدينة سبعة أبواب وللعاشق سبع نساء وللجبين سبع قُبل وهمس: للتابوت سبع دورات.
فأخذت في الدوران حول نفسي.

فتحتُ عينيّ رأيت الجهات سيلان أزقة تتباعد تتقارب تتحوّل إلى امرأتين من ماء. تتفارقان تتداخلان تصبحان واحدة. أتقدّم. تتلاشى تحت ثيابها تحت أصابعي تتلاحم المداخل في حيطان زنزانة هواؤها يمحو القُبل ويبقى التابوت وحده مقفلاً في حقيبة وفي الحقيبة وجه أبي جاحظ العينين.

وإذ بغبار فضّي يتلولب في هبوب الريح عمود من الأجنحة يصل الأرض بالسماء.
هل الطير فوق رأسي عُمّادي أنا أم.
ويخشى الغريب أن يلتفت. ذرّات الملح بين أسنانه. وجهي قبر والكلام غطاؤه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكلّم فخرج أنين من فمه كأنه تحوّل إلى بئر. صرخ فانفجرت شمس في الورقة واحترقت يد ما طرقت باباً ما أطفأت صراخاً وصار لدويّ الصوت بياض الرمل بالظهيرة وما درى أحد أين ابتداء اللهب.

*

وتساءلتُ كيف أرسم للظهيرة وألف ظهيرة والشمس نيون في سقف قفص. أفتح عيني أكثر بتسع العينان الى ما لا نهاية ولا أرى. أغمض العينين لأتذكّر هذه التي تشبه الأزهار وأغفو كمن أغمي عليه.

*

للشراشف رائحة الورد الطريّ. عباءتها جلدي أكاد أسلخه تدخلني أعود من حيث

جئت أقترب منّي تبتعد. أتكوّم حولي تنبعث. يتساءل كيف أموت بعيداً والمرأة ليست معي والهلال النائي أبداً فرجٌ يورق شقٌ من الضوء يجرح عيني والجفن حجر.

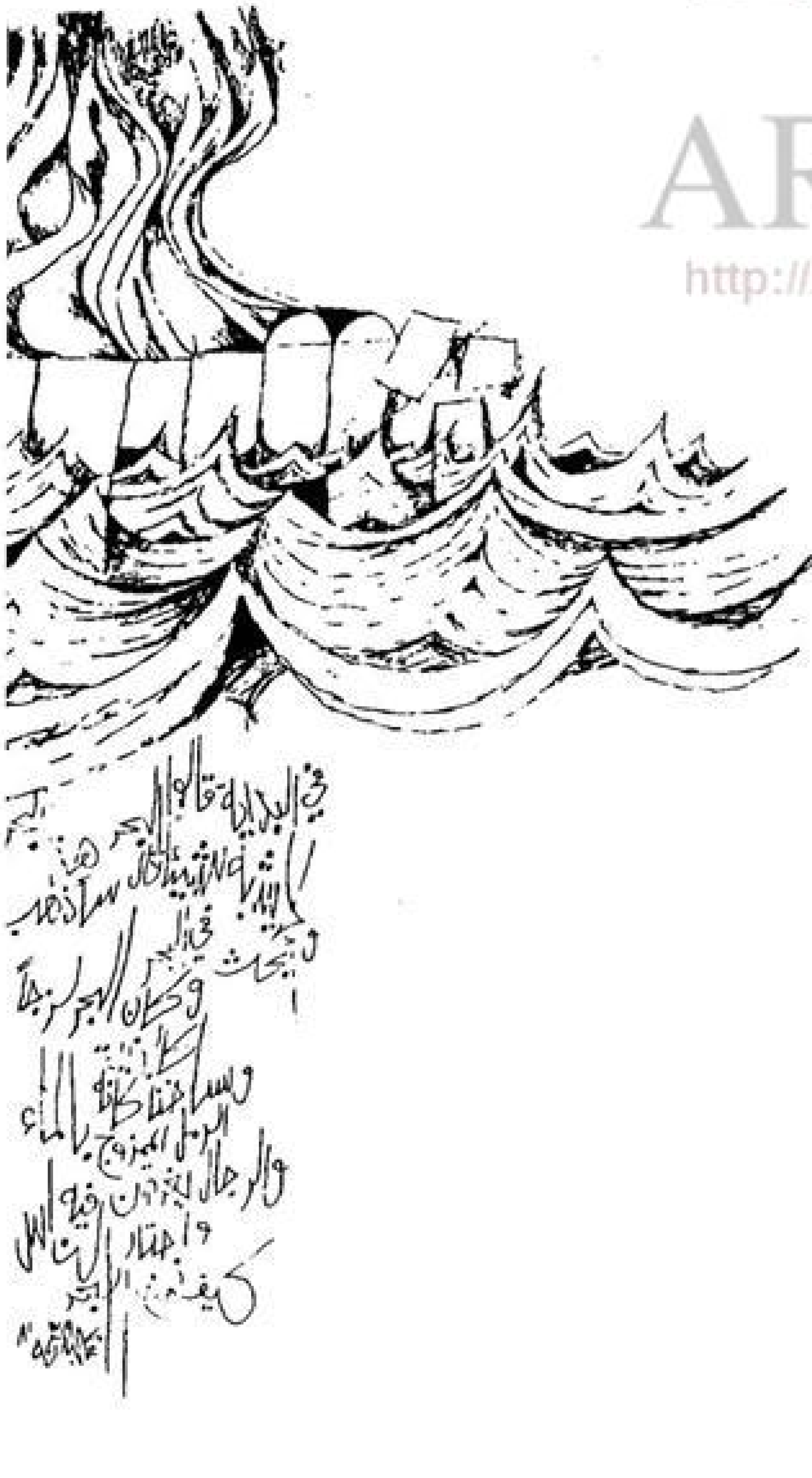
*

وفي الصحراء كانت الخطوة سوراً حول حلم أو حلمتين نرسم البراءة في الرمال وللرمال خفقة الموج والموج الجناح. وارتطام الطير بالزجاج.
حتى السماء هنا محاصرة بالجدران.

*

وأخاف أريد أن مثل أخاف أن أريد.
ويدخل الحرف بالرسم ويخرج الحرف من الرسم.
تتلاشى الفروق في الحرب بين البحر والحبر.
هذه ليست قصتي أعرفُ أنا لن أصير ملكاً على الصحراء إلا حين أموت قال أنا أعرف حكاية الجميع ولكن لا أعرف حكايتي وصمت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



لن أخبر قصتي لأحد (لن أصير ملكاً إلّا حين أموت)
وقلتُ أنا لا أعرف القصة فماذا أحكي.
هذه ليست قصّتي والرسم في الرمال بخطي لا رسمي.

*

هو أنا وأنا المرأة الأولى وهو المرأة الباب وأنا الباب المدينة والمدينة القبر والقبر هو أنا وسوف يسألون كيف للنشيد طعم الزّغاريد ويحسبون أنّهم يدخلون الآخ يتجون فيها كأن يكتبونها فاء ويعيدون كاف والكورس يمد: آه.

على أبواب المدينة شحّاذون يتلون آيات بروست ولا يعرفون أنه قد بدأ زمن زينون.

(واشنطن) **كمال بلاطه**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رولان بارت Roland Barthes

مقالتان

نقلها الى العربية : كمال ابو ديب

I — الفاعلية البنيوية (١٩٦٣)

ما هي البنيوية؟ ليست البنيوية مدرسة. بل ليست حتى حركة (على الأقل، حتى الآن). ذلك أن معظم المؤلفين الذين تلصق بهم هذه اللفظة بصورة اعتيادية لا يعون كونهم متّحدين بأي تضامن في المذهب او الالتزام. وليست البنيوية <جملة> مفردات كذلك. إن البنية الآن كلمة قديمة (أصولها في علم التشريح والنحو[1]). مستعملة اليوم حتى الاجهاد؛ فجميع العلوم الاجتماعية تلجأ اليها بسخاء، واستخدام الكلمة عاجز عن أن يكون سِمَةً مميزة لأحد. باستثناء الانخراط في تماحكات حول المحتوى <الدلالي> المنسوب اليها؛ ولا تكاد <ألفاظ> **الوظائف الأدائية**، **الأشكال**، **العلاقات**، **الدلالات** أن تكون أكثر التصاقاً: فهي، اليوم، كلمات شائعة في الاستخدام بوسع المرء أن يطلب منها (ويحصل على) ما يشاء. وبشكل خاص تمويه الخطة الشكلية الحتموية القديمة: <خطّة> السبب والمسبِّب؛ وعلينا دون شك العودة الى مزاوجات مثل <ثنائيات> الدالّ/ **المدلول عليه**،

اعتمدت، بشكل أساسي، على الترجمة الانكليزية للنص، مقارناً إياها بالأصل الفرنسي. واستخدمت القوسين الحادين < > لإضافاتي الشخصية في محاولة لتحقيق درجة أعلى من السلاسة في النص العربي، بشكل عام. وأثبت الأسماء بلغتها الأصلية حين لم تكن معروفة على نطاق واسع في السياق العربي. أود أن ألفت النظر الى أهمية تاريخ الكتابة في كلتا المقالتين.

(١) *Sens et Usages du terme Structure*, Mouton & Co, La Haye, 1962

والتزامن / التوالد من أجل أن نقترب مما يميّز البنيوية عن غيرها من أنهاج التفكير: الأولى لأنها تشير الى الأنموذج اللغوي كما أصّله سوسير. ولأن الألسنية، في الحالة الحاضرة للأمور، هي، معُ الاقتصاد، العلم الحق للبنية؛ والثانية، بصورة أكثر حسماً، لأنها تبدو متضمِّنة<درجةً ما من>التنقيح لمفهوم التاريخ، من وجه أن مفهوم التزامن (رغم كونه لدى سوسيرُ تصوّراً عملياتياً بالدرجة الأولى) يقرّ بدرجة ما من لا حركية الزمن، ومن وجه أن مفهوم التوالد يميل الى تمثيل العملية التاريخية كتعاقب صاف للأشكال. وهذه الثنائية الثانية أكثر تمييزاً وتخصيصاً لعاملين: الأول كون المقاومة الرئيسية للبنيوية اليوم ذات أصول ماركسية؛ والثاني كون هذه الثنائية تركّز المحرق على مفهوم التاريخ (لا على مفهوم البنية)؛ وأيّاً كانت الحال، فان ما ينبغي أن نعتبره في نهاية المطاف **العلامة المنطوقة** للبنيوية قد يكون اللجوء الجادّ الى مصطلحات التدليل<عملية الدلالة>لا الى اللفظة نفسها (التي هي، بمفارقة ضدية، غير مميَّزة إطلاقاً): تَنَبَّهْ الى من يستخدم الدالّ، والمدلول عليه؛ تزامن وتوالد، وسترى ما اذا كانت الرؤيا البنيوية متكوِّنة او غير متكوِّنة.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ويسري هذا بالاشارة الى اللغة الوراثية الفكرية، التي تستخدم صراحة تصورات منهجية. لكن ما دامت البنيوية ليست مدرسة ولا حركة، فليس ثمة من سبب لتقليصها بداهة، حتى بطريقة إشكالية، الى فاعلية الفلاسفة، وسيكون من الأفضل أن نحاول إيجاد وصفها الأكثر رحابة (إن لم يكن تحديدها) على مستوى آخر غير مستوى اللغة الانعكاسية. بل إن بوسعنا في الواقع أن نفترض بدءاً أن ثمة كتّاباً، ورسامين، وموسيقيين تمثّل **ممارسة** ما للبنية بالنسبة لهم (لا فكرةُ البنية وحسب) تجربةً مميزة، وأن كلا المحللين والخالقين يجب أن يُدرَجوا تحت العلامة المشتركة لما يمكن أن نسميه **الانسان البنيوي**، مُحدَّداً لا بأفكاره أو بلغته، بل بخياله — وبكلمات أخرى، بالطريقة التي بها يعاني تجربة البنية ذهنياً.

ومن هنا، فان أوّل ما ينبغي أن يقال هو أن البنيوية، بالنسبة الى **جميع** ممارسيها هي، جوهرياً، **فاعلية**، أي هي التعاقب المضبوط لعدد معين من العمليات الذهنية: إن بوسعنا أن نتحدث عن فاعلية بنيوية كما تحدثنا ذات مرة عن فاعلية سريالية (وعلاوة، فان السريالية قد تكون بحق أنتجت أول تجربة لأدب بنيوي،

وذلك احتمال ينبغي أن يُكْتَنَهَ ذات يوم). لكن، قبل أن نرى ما هي هذه العمليات، ينبغي أن نقول شيئا عن أهدافها.

إن هدف ‹أنماط› الفاعلية البنيوية كلها، سواء أكانت انعكاسية او شعرية، هو أن تعيد بناء «شيء موجود» بطريقة تبرز قواعد الأداء الوظيفي (الـ «وظائف الأدائية») لهذا الشيء — الموجود. ولذلك فان البنية في الواقع هي مَصْوَرَةٌ للشيء — الموجود، غير أنها مصورة موجَّهة معنيَّة، اذ أن الشيء — الموجود المقلّد يؤدي الى ابراز شيء ما وجلائه، شيء كان قد بقي لامرئياً، أو اذا فضّل المرء ذلك، غير جليّ في الشيء — الموجود الطبيعي. فالانسان البنيوي يتناول الحقيقي، ويحلُّ تأليفه، ثم يعيد تأليفه؛ ويبدو هذا أمراً على قدر كافٍ من الضآلة (مما يدفع بعضهم الى القول إن البادرة البنيوية «فارغة من المعنى»، «غير شيقة»، «عديمة الجدوى»، الخ.)

بيد أن هذا «الضئيل بما يكفي»، من وجهة نظر أخرى، حاسم ‹الأهمية›. فبين الشيئين — الموجودين الاثنين، أو الزمنين الاثنين، للفاعلية البنيوية، يحدث **شيء جديد**، وهذا الجديد ليس سوى الجليّ عموما: فالمصْوَرَة هي العقل مضافاً الى الشيء — الموجود، ولهذه الاضافة قيمة علم إنسانية ‹انثروبولوجية›، ‹تكمن› في أنها هي الانسان ذاته، تاريخه، وشرطه، وحريته وعين المقاومة التي تبديها الطبيعة لعقله.

ندرك، إذن، لماذا ينبغي أن نتحدث عن **فاعلية** بنيوية: إن الخلق أو التأمل ليسا، هنا، «انطباعاً» أصلياً عن العالم، بل هما اختراع حقيقي لعالم يشابه العالم الأول، لا من أجل نَسْخِهِ، بل من أجل جعله جليّاً. ومن ثمَّ، فان بوسع المرء أن يقول ان البنيوية أساسا **فاعلية تقليد**، وذلك هو السبب في أنه ليس ثمة من فرق تقني، اذا قصدت الدقة الصارمة، بين البنيوية كفاعلية فكرية، من جهة، والأدب، بشكل خاص، والفن، بشكل عام، من جهة أخرى: فكلاهما يشتق من **محاكاة** ما، تقوم لا على العلاقة القياسية بين الجواهر (كما هي الحال فيما يسمى الفن الواقعي)، بل على العلاقة القياسية بين الوظائف الأدائية (ما يسميه ليفي — شتراوس **التجانس(homology)** فحين يقوم تروبتسكوي (Troubetskoy) باعادة بناء الشيء —

الموجود الصوتي كنظام من التنويعات ؛ وحين يقوم جورج دوميزيل (dumézil) باحكام اساطيرية وظيفية . وحين يقوم بروب (Propp) ببناء حكاية تنتج عبر <عملية> البَنْيَنَةِ من جميع الحكايات السلافية التي كان قد قام بحلّ تأليفها سابقاً ؛ وحين يكتشف لفي ــ شتراوس الوظيفة التجانسية (homologic) للخيال النَصيّ (الطوطمي) ؛ أو يكتشف غْرَيْنجَر (G.G.Granger) القواعد الشكلية للفكر الاقتصادي ؛ أو يكتشف غاردان (gardin) الملامح اللصيقة لبرونزات ما قبل التاريخ ؛ أو يحلّ ريشار (J.P.Richard) تأليف قصيدة لملارمية إلى ذبذباتها المميزة ــ فانهم جميعا يقومون بعمل لا يختلف عما يفعله موندريان (Mondrian) أو بوليه (Boulez)، أو بوتور (Butor) حين يُفصِحون عن شيء معين ــ ما سيسمى . بالضبط . تأليفاً (composition) بواسطة الابراز المضبوط لوحدات معينة ولترابطات معيَّنة لهذه الوحدات . وإنه لعلى درجة ضئيلة من الأهمية كون الشيء ــ الموجود المبدئي القابل للخضوع لفاعلية المصْوَرَة معطىً من قبل العالم بشكل مُجمَّع مسبقاً (في حالة التحليل البنيوي للغة مُشكَّلة . أو لمجتمع أو عمل مُشكَّلين) أو <كونه> ما يزال مبعثراً (في حالة «التأليف» البنيوي) . وكون هذا الشيء المبدئي مأخوذاً من واقع اجتماعي او من واقع تخيّلي. فما يحدّد فناً من الفنون ليس طبيعة العمل المنسوخ (رغم أن هذا <الاعتقاد> تحيّز عنيد في الواقعية كلها) . بل حقيقة أن الانسان يضيف اليه . اذ يعيد بناءه : .فالتقنية هي عين كينونة الخلق كله . ولذلك فانه الى الدرجة التي ترتبط بها أهداف الفاعلية البنيوية ارتباطاً لا تنفصم عراه بتقنية معينة . توجد البنيوية وجوداً مميّزاً بالنسبة الى الأنهاج الأخرى في التحليل أو الخلق : فنحن نعيد تأليف الشيء **من أجل** أن نجعل وظائف أدائية معيَّنة تظهر . وإنها الطريقةُ . بوجه من القول . ما يصنع العمل ؛ ولذلك كان علينا أن نتحدث عن الفاعلية البنيوية لا عن العمل البنيوي .

تشبك الفاعلية البنيوية عمليتين نمطيتين : التشريح والافصاح . وأن نشرّح الشيء ــ الموجود الأول . ذلك الذي يمنح نفسه لفاعلية المَصْوَرَة . هو أن نجد فيه شذرات متحركة معينة يولِّد موقعها التمايزي معنى معيّناً ؛ والشذرة لا تمتلك معنى في ذاتها . لكنها رغم ذلك <مكونة> بحيث أن أدنى درجات التنويع المنسوجة في

تشخّصها تؤدي الى تغير في الكل ؛ إن **مربعاً** من مربعات موندريان . أو **ملسلة** عند بوسور (Pousseur) أو **لازمة في متحرك** بوتور . أو « الاسطور » (mythème) لدى لفي — شتراوس . أو المَصُوْت في أعمال دارسي الصوتيات . والـ « موضوع » في أنماط من النقد الأدبي — كل هذه الوحدات (مهما كانت بنيتها الداخلية او حدودها . وهي مختلفة من حالة لأخرى) لا تمتلك وجوداً دالاً هاماً الا بوساطة حدودها : تلك الحدود التي تفصلها عن وحدات الانشاء الفعلية الأخرى (إلا أن هذه مشكلة من مشكلات الافصاح) وكذلك تلك التي تميزها عن الوحدات الافتراضية الاخرى . التي تشكل معها طبقة معينة (وهي ما تسميه الألسنية **المَنْسَق**) ؛ ومفهوم المَنْسَق هذا جوهري . فيما يبدو . اذا كان لنا أن نفهم الرؤيا البنيوية . فالمنسق هو خزّان — محدود الى أقصى درجة ممكنة — من الأشياء — الموجودات (أي من الوحدات) منه يستدعي المرء . عبر فعل من أفعال الاقتباس . الشيء — الموجود أو الوحدة التي يرغب المرء في أن يهبها معنى فعلياً ؛ وما يميز الشيء — الموجود المنسقي هو أنه — بازاء الأشياء الأخرى في طبقته — يدخل في علاقة معينة من التواشج واللاتشابه : اذ ينبغي أن تتشابه وحدتان من وحدات منسق واحد بعض التشابه **من أجل** أن يكون الفرق الذي يفصلهما بيّناً بالفعل : ينبغي أن يكون ثمة ملمح مشترك بين s و z (وهو النطعية) وملمح مُميِّز (وجود المُصوِّتية أو غيابها) بحيث لا نستطيع . في الفرنسية أن ننسب المعنى ذاته الى poison و poisson ‹وفي العربية الى الزّيف والسّيْف›.

وينبغي أن تحمل مربعات موندريان في وقت واحد تواشجات معينة في شكلها كمربعات . ولا تشابهاتٍ معيّنة في نِسَبها وألوانها ؛ وينبغي أن تعاين السيارات الأميركية (في **متحرك بوتور**) بالطريقة نفسها بصورة ثابتة . غير أنها ينبغي أن تختلف كل مرة في ماركتها وألوانها معاً ؛ وينبغي أن تكون الأحداث الفقرية في أسطورة أوديب (في تحليل لفي — شتراوس لها) متّحدة الهوية ومتنوّعة في آن واحد — من أجل أن تكون جميع هذه اللغات . هذه الأعمال . جليّة . وهكذا فان عملية التشريح تنتج حالة مبدئية مبعثرة للمَصْوَرة . غير أن وحدات البنية ليست على الاطلاق فوضوية : فقبل أن توزَّع وتثبَّت في استمرارية التأليف تشكل كل منها مع

مجموعتها الافتراضية الخاصة أو مع خزّانها الافتراضي ، كوناً عضوياً حيّاً ، خاضعاً لمبدأ حاكم محرِّك : هو مبدأ الفرق الأصغر.

بعد افتراض الوحدات ، ينبغي على الانسان البنيوي أن يكتشف فيها أو يؤسس لها قواعد معينة للترابط : وهذه هي فاعلية الافصاح التي تتلو فاعلية الاستدعاء . إن التركيب النظمي (syntax) للفنون والانشاء ، كما نعرف ، بالغ التنوع ؛ غير أن ما نكتشفه في كل عمل ذي بادرة بنيوية هو الخضوع لضوابط منتظمة تكون لشكليّتها ، التي اتهمت اتهامات خاطئة ، أهمية أقل بكثير من أهمية ثباتها ؛ ذلك أن ما يحدث ، في هذه المرحلة الثانية من فاعلية المصورة ، هو نمط من الصراع ضد المصادفة ، وهذا هو السبب في أن ضابط تكرار الوحدات ذو قيمة تكاد تكون إلهية مطلقة : فعبر العودة المنتظمة للوحدات ولترابطات الوحدات يبدو العمل منبنياً ، أي ، موهوباً المعنى ؛ وتسمّي الألسنية قواعد الانضمام هذه **أشكالاً** . وسيكون أمراً ذا ميزة أن نحتفظ بهذه الدلالة الصارمة للفظة استُخدمت حتى الارهاق : لقد قيل إن الشكل هو ما يمنع تجاور الوحدات من أن يبدو أثراً خالصاً للمصادفة : إن العمل الفني هو ما ينتزعه الانسان من المصادفة ، وربما أتاح لنا هذا أن نفهم ، من جهة أولى ، لماذا كانت الأعمال التي تسمّى لا تشخيصيّة رغم ذلك أعمالاً فنية الى أسمى الدرجات ، في ضوء كون الفكر الانساني يتأسّس لا على العلاقة القياسية بين النُسَخ والأنموذجات بل بالانتظام الذي تمتلكه التجميعات ، ومن جهة أخرى لماذا تبدو هذه الأعمال ذاتها ، بالضبط ، عرضية وبالتالي عديمة الفائدة لأولئك الذين لا يتلمسون فيها من **شكل** : لقد كان خروشوف على خطأ مؤكد حين عجز أن يرى ، واقفاً أمام لوحة تجريدية ، سوى آثار ذيل حمار قَذِفَ بشكل خاطف عبر اللوحة ؛ لكنه ، على الأقل ، عرف بطريقته الخاصة أن الفن هو انتصار على المصادفة (غير أنه ببساطة نسي أن كل قاعدة ينبغي أن تُتعلم ، سواء أكان المرء يريد تطبيقها أو تفسيرها).

إن المصورة ، وقد بنيت هكذا ، لا تؤدي العالم كما كانت قد وجدته ، وهنا بالضبط تكمن أهمية البنيوية ، فهي قبل كل شيء تبرز فُصْلَة(category)جديدة للشيء ، فُصْلَة ليست الحقيقي ولا العقلاني بل **الوظيفي** ، منضمة بذلك الى كون

علمي مركَّب شامل يتم تطويره الآن حول نظرية المعلومات والبحث. وهي نتيجة لذلك. وبشكل خاص، تضع في نقطة السطوع وتؤكد العملية الانسانية حصراً التي يمنح بها الانسان المعنى للأشياء. هل هذا جديد؟ الى حد ما. نعم. طبيعي أن العالم لم يتوقف أبداً عن البحث عن معنى ما هو معطى له وما يقوم هو بانتاجه. ‹لكن› ما هو جديد هو ‹نهج في› التفكير (أو «شعريّات») لا يسعى الى نسبة معانٍ مكتملة للأشياء التي يكتشفها بقدر ما يَسعى الى معرفة كيف يكون المعنى ممكناً، بأي ثمن وبأية وسائل. وفي نهاية المطاف. **بوسع المرء أن يقول إن هدف البنيوية ليس الانسان موهوباً المعاني. بل الانسان مخترعاً صانعاً للمعاني**. كما لو كان محالا أن يكون **محتوى** المعاني هو الذي استنفد الغايات الدلالية (السمانتيكيّة) للانسانية، بل مجرد الفعل الذي تنتج به هذه المعاني. التي هي متغيرات تاريخية ومشروطة. **الانسان الدالّ**: كذا سيكون إنسان الاكتناه البنيوي الجديد.

تبعا لهيجل[1]، دُهشَ الاغريقي القديم **بالطبيعي** في الطبيعة، وأصغى اليه باستمرار وتساءل عن معاني الجبال، والينابيع، والغابات، والعواصف؛ ودون أن يعرف ما كانت تخبره به هذه الأشياء كلها بالاسم. تحسس في النظام النباتي والكوني **رعدةً** هائلة من المعنى ‹رعدة› أعطاها اسم اله: بان (pan). ثم تغيرت الطبيعة. وصارت اجتماعية: وصار كل ما يُعطَى للانسان. إنسانياً سلفاً، بما في ذلك الغابة والنهر الذي نعبره حين نسافر. لكن الانسان البنيوي. مجابَهاً بهذه الطبيعة الاجتماعية وهي، ببساطة، الثقافة، لا يختلف أبدا عن الاغريقي القديم: فهو أيضا يصيخ السمع للطبيعي في الثقافة، ويتحسّس فيه باستمرار لا معاني ثابتةً، نهائيةً، «حقيقية» بل رعدة آلة هائلة هي الانسانية وهي تسعى دون عياء الى أن تخلق المعنى، الذي ستتوقف، من دونه، عن أن تكون إنسانية. ولأن هذا الاختراع للمعنى أكثر أهمية، في تصورها، من المعاني ذاتها. ولأن الوظيفة الأدائية امتدادية مع الأعمال، فان البنيوية تشكّل نفسها كفاعلية. وتحيل ممارسة العمل والعمل نفسه الى هوية واحدة: إن تأليفاً سلسلياً او تحليلاً للقي — شتراوس ليسا أشياء إلا من وجه أنهما **مصنوعان**: فوجودهما الحاضر هو فعلها الماضي: فهما أشياء **تمَّ صنعها**؛

---

(١) *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Vrin, 1946, P. 212

والفنان ـ المحلّل ، يعيد خلق المسار الذي اتخذه المعنى ـ دون أن يحتاج الى تسميته : ومهمته ـ لنعود الى مثال هيجل ـ هي مهمة استلهامية (manteia) مثل العراف القديم ـ فهو **ينطق** مركز المعنى لكنه لا يسميه . ولأن الأدب خصوصاً هو فاعلية استلهامية ، فانه في آن واحد جليّ واستنطاقي ، ناطق وصامت ، منخرط في العالم عبر مسار المعنى الذي يعيد صنعه مع العالم ، لكنه منفصل عن المعاني المشروطة التي يقوم العالم باحكامها : إنه جواب للانسان الذي يستهلكه بيد أنه أبداً سؤال للطبيعة ؛ جواب يسأل وسؤال يجيب .

كيف يعالج النسان البنيوي اذن الاتهام باللاواقعية الذي يُرمَى به أحياناً؟ أليست الأشكال في العالم ، أليست الأشكال مسؤولة ؟ هل كانت ماركسية برخت هي العنصر الثوري فعلاً فيه ؟ أولم يكن هذا العنصر الثوري ، عوضاً ، القرار >الذي اتخذه< بأن يربط بالماركسية ، في المسرح ، مَوْضَعَة نقطة الاضاءة أو التنسيل المتعمَّد لأحد الأزياء؟ إن البنيوية لا تسحب التاريخ من العالم : بل تسعى الى أن تربط بالتاريخ لا مضامين معيّنة فقط ، (إذ فعل ذلك آلاف المرات) بل أشكالاً معينة أيضاً ، لا المادي فقط بل المدرك عقلياً أيضاً ، لا العقائدي فقط بل الجمالي أيضاً . وبالضبط لأن كل فكر حول الجليّ تاريخياً هو مشاركة وإسهام في ذلك الجلاء ، فان الانسان البنيوي لا يكاد يعنيه أن **يبقى ويدوم** : فهو يعرف أن البنيوية ايضا هي شكل ما للعالم ، شكل سيتغير مع العالم . وتماما كما يعاني تجربة سَرَيانيَّته (دون حقيقيته) في قدرته على التحدث باللغات القديمة بطريقة جديدة ، فانه يعرف أنه سيكون كافياً أن لغة جديدة تنبثق من التاريخ ، لغة جديدة تتحدثه هو بدوره ، من أجل أن ينجز مهمته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

II — النقد من حيث هو لغة (١٩٦٣)

يمكن دائماً طرح مبادىء رئيسية معينة في ضوء العقائدية المعاصرة، خصوصا في فرنسا، حيث تحمل الصياغات النظرية وزنا عظيما<ينبع>. دون شك، من كونها تمنح الناقد الممارس الثقة بأنه، في وقت واحد، يشارك في معركة، ويصنع التاريخ، ويمثّل على نظام فلسفي. وبوسعنا القول ان النقد الفرنسي، خلال الأعوام الخمسة عشر الأخيرة، قد تطور، بدرجات متفاوتة من النجاح، مع أربع «فلسفات» عظيمة. ثمة، أولا، الوجودية، أو ما يسمى كذلك بشكل عام، رغم أن صلاحية المصطلح قابلة للنقاش؛ وقد أنتجت<الوجودية> أعمال سارتر النقدية، دراساته **لبودلير وفلوبير**، ومقالاته الأقصر عن بروست، ومورياك، وجيرودو (Giraudoux) وبونج (Ponge)، وفوق كل شيء كتابه المتميز عن جينيه (Genet).

وثمة، ثانيا، الماركسية؛ ولقد أصبح معروفا الآن (فالمسألة طرحت وأشبعت دراسة منذ زمن بعيد) أن الماركسية (الارثوذكسية) برهنت على كونها عقيمة نقدياً عبر تقديمها لتعليل آلي صرف للأعمال الأدبية وتوفيرها لشعارات بدلاً من محكّات نقدية ذات قيمة. وينتج من هذا أن أكثر أنماط النقد إثماراً ينبغي أن يُبحَث عنه، لنقل، على حدود الماركسية، لا في مركزها المعترف به. يدين عمل لوسيان غولدمن على راسين، وباسكال، والرواية الجديدة، والمسرح الطلائعي (avant- garde)، ومالرو بديْن كبير وصريح لـ <جورج> لوكاش؛ وإنه لمن الصعب أن نتخيّل نقداً أكثر مرانة وبراعة <من نقد غولدمن> مبنياً على التاريخ السياسي والاجتماعي. ثم هناك التحليل النفسي؛ وأفضل ممثّل، الآن، للنقد الفرويدي التَحْلِنَفْسي هو شارل مورون (Charles Mauron)، الذي كتب عن راسين وملارميه. وهنا أيضاً، برهنت الفاعليات «الهامشية»، أنها أكثر إثماراً. فقد أسّس غاستون باشلار (Gaston Bachelard) منطلقاً من تحليلٍ للجواهر بدلاً من الأعمال، ومتقصّيا التشوّهات الحيوية (dynamic)

العنوان الفرنسي هو: «ما هو النقد؟». لكن النص ظهر بالانكليزية أولاً، مكتوباً خصيصاً **لملحق التايمز الأدبي**، بعنوانه المعطى له هنا.

للصورة لدى عدد كبير جدا من الشعراء ، مدرسةً نقدية كاملة تبلغ من الخصوبة في الواقع حدّاً يسمح بالقول ان النقد الفرنسي اليوم في جانبه الأكثر ازدهاراً نقد باشلاري في إلهامه ج. بوليه(G. poulet) ج. ستاروبنسكي (Starobinsky) جان - بيار ريشار(J.P. Richard). وأخيرا ، ثمة البنيوية (التي يمكن أن تسمى ،اذا قُلِّصت الى معطيات بالغة البساطة ، وربما مفرطة في البساطة ، الأشكالية) : وما تزال الحركة مهمة ، بل إن بوسع المرء أن يقول رائجة ، في فرنسا منذ أدخلها كلود لفي — شتراوس الى ‹مجال› العلوم الاجتماعية والتأمل الفلسفي. وحتى الآن لم تنتج البنيوية سوى عدد صغير من الأعمال النقدية ، لكن مثل هذه الأعمال قيد الاعداد . وستظهر دون شك تأثير الانموذج اللغوي الذي طوره سوسير (Saussure) وأحكم إتقانه رومان ياكوبسن (Roman Jakobson)(الذي كان ينتمي ، في سنواته المبكرة ،الى حركة أدبية نقدية هي المدرسة الأشكالية الروسية) . ويبدو ممكناً ، على سبيل المثال ، تطوير تشكيلة متنوعة من النقد الأدبي على أساس من الفصلتين اللتين أسسها ياكوبسن : الاستعارة والكناية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكما هو ظاهر ، فهذا النقد الفرنسي هو ، في آن واحد ، «قوميّ» (اذ أنه لا يدين إلا بالقليل ، أو لا يدين بشيء على الاطلاق ، للنقد الانغلو— اميركي ، أو النقد الشبيتزري ‹نسبة الى Spitzer › أو الكروتشي ‹نسبة الى groce › ، وبالغ المعاصرةِ أو— إذا بدا التعبير مفضّلاً— «غير وفيّ للماضي» . فما دام ينتمي كلية الى جانب من جوانب العقائدية المعاصرة ، فانه لا يكاد يكون بوسعه أن يعتبر نفسه مديناً لأي تراث نقدي ،سواء أكان مؤسسه سان— بوف (Sainte-Beuve) أو تين (taine)، أو لانسون(Lanson). على أي حال ، إن النمط الأخير من النقد يثير مشكلة خاصة في هذا الصدد. لقد كان لانسون النموذج البدئي لمعلِّم الأدب الفرنسي ، وخلال الخمسين سنة الأخيرة استمر عمله ، ومنهجه ، وعقليته ، كما نقلها عدد لا يحصى من مريديه ، يتحكم بالنقد الجامعي . وما دامت المبادىء ، أو على الأقل المبادىء المُعْلَنَة ، لهذا النمط من النقد هي الدقة والموضوعية في تأسيس الحقائق ، فقد يُظَنُّ أنه ليس ثمة من تنافر بين اللانسونيّة والأشكال المختلفة للنقد العقائدي ، وهي جميعا تأويلية . لكن ، رغم أن معظم النقاد الفرنسيين اليوم (وأنا

أفكر باولئك الذين يعالجون البنية. لا بالمعنيين بمراجعة النتاج الجاري) هم أنفسهم معلمون. فان ثمة قدراً من التوتر بين النقد التأويلي والنقد الوضعي (الجامعي). والسبب هو أن اللانسونية نفسها هي عقائدية؛ وهي لا تكتفي ببساطة بالمطالبة بتطبيق القواعد الموضوعية لكل أنماط البحث العلمي. بل انها لتتضمن أيضا قناعات معينة عامة حول الانسان. والتاريخ. والادب. والعلاقة بين المؤلف وعمله. إن علم النفس اللانسوني. مثلاً. مُزَمَّن قديم. اذ أنه يتكون اساسياً من نمط من الحتمية القياسية التي ينبغي بمقتضاها على جزئيات عمل أدبي ما أن تشابه جزئيات حياة المؤلف. وتشابه الشخصياتُ الكينونةَ الحميمة الداخلية للمؤلف. الى آخر ذلك. ويجعلها هذا عقائدية شاذة جداً. اذ أن علم النفس. بعد أن اختُرعت اللانسونية. أصبح. بالاضافة الى أشياء أخرى. يتصوَّر ‹وجود› علاقة نقيضة ‹هي› علاقة النفي. بين المؤلف وعمله. ومن الطبيعي أنه لا بد لأي عقائدية أن تقوم على فرضيات فلسفية. ‹لكن› الحجة ضد اللانسونية لا تقوم على أن لها افتراضاتها البدهية. بل على أنها. بدلاً من أن تعترف بهذه الافتراضات. تكسوها بجلباب أخلاقي من الاكتناه الصارم والموضوعي. فكأن العقائدية تُهَرَّب خلسة الى ‹مجال› التناول العلمي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما دامت هذه المبادىء العقائدية المختلفة قادرة على الوجود بصورة **متآينة** (وإنني. من جانبي. لقادر على قبول كليهما. بمعنى ما. بصورة **متآنية**) فان علينا أن نستنتج أن الاختيار العقائدي ليس جوهر النقد. كما أن «الحقيقة — الصحة» ليست اختباره النهائي. فالنقد شيء آخر غير اصدار تقريرات سليمة في ضوء مبادىء «صحيحة». ويقتضي ذلك أن الاثم الرئيسي في النقد ليس أن يكون للانسان عقائدية بل أن يسكت الإنسان عليها. وثمة اسم لهذا السكوت المذنب. فهو خداع للنفس أو إيمان سيء. كيف يمكن لأي امرىء أن يؤمن بأن عملاً أدبياً ما هو **شيء — موجود** مستقل عن نفس الناقد الذي يدرسه وتاريخه الشخصي. وأن الناقد بالنسبة الى العمل يتمتع بمقام من نوع **زا — حدودي**؟ سيكون أمراً استثنائياً جداً أن تكون العلاقة العميقة التي يفترض معظم النقاد ‹وجودها› بين مؤلِّف يدرسونه وبين أعماله غير موجودة بالاشارة الى أعمالهم هم وموقعهم في الزمن. وإنه لمستحيل

التصور أن تكون القوانين الخلاقة «قوانين الخلق ؟» التي تحكم الكاتب غير سارية على الناقد. لا بد لكل نقد من أن يشتمل على تعليق ضمني على نفسه (رغم أنه قد يفعل ذلك بأكثر الطرق خفاء ولا مباشرة) . وكل نقد هو نقد لكلا العمل موضع الدراسة وللناقد نفسه ؛ فالنقد ،باقتباس تورية كلوديل ،هو معرفة(connaissance) بالآخر وولادة مرافقة(connaissance)لذات المرء الى العالم .أو ،من أجل التعبير عن الشيء نفسه بطريقة اخرى أيضاً ، ليس النقد بأي معنى من المعاني جدولاً بالنتائج أو جسدا من الأحكام ، بل هو جوهرياً فاعلية ، أي سلسلة من الأفعال الفكرية انشباكاً لا تحلٌّ عراه بالوجود التاريخي والذاتي (والمصطلحان مترادفان) للشخص منشبكة الذي يؤديها والذي ينبغي عليه تحمل مسؤوليتها . ومن العبث أن نتاءل عما اذا كانت فاعلية ما «صحيحة» : فالموجبات التي تحكمها مختلفة تماما.

أيا كانت تعقيدات النظرية الأدبية وتشابكاتها ، فانه يفترض في الروائي أو الشاعر أن يتحدث حول أشياء وظواهر هي ، سواء أكانت تخيلية أو غير تخيلية ، خارجية وقَبْلِيّة بالنسبة الى اللغة . إن العالم كائن والكاتب يستخدم اللغة ؛ وكذا هو تحديد الأدب . «أما» هدف النقد فمختلف جدا ؛ فهو لا يتعامل مع «العالم» بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون ؛ وهو تعليق على تعليق ؛ لغة ثانوية او لغة ورائية (كما يقول المناطقة) تطبق على لغة أولية (او على اللغة من حيث هي شيء) . ويقتضي ذلك أن الفاعلية النقدية يجب أن تأخذ في اعتبارها نمطين اثنين من العلاقات : العلاقة بين اللغة النقدية ولغة المؤلف موضع الدراسة ، والعلاقة بين اللغة الأخيرة (اللغة من حيث هي شيء) وبين العالم . ويحدّد النقد بالتفاعل بين هاتين اللغتين ، ويحمل بالتالي شبهاً وثيقاً بفاعلية فكرية أخرى ، المنطق ، الذي يقوم هو أيضاً بصورة كلية على التمييز بين اللغة من حيث هي شيء واللغة ــ الورائية . ونتيجة ، فاذا كان النقد لغة ــ ورائية فقط ، فان مهمته ليست اكتشاف أشكال «للحقيقة» ، بل أشكال لـ «السريَانية» . فلا يمكن للغة ما ، في ذاتها ، أن تكون صحيحة أو زائفة ، بل إنها إما ذات سريانية أو غير ذات سَريانية «سارية او لا سارية» ؛ وهي سارية حين تكون مكوَّنة من نظام للعلاقات متناسق منسجم . والقواعد التي تحكم لغة الأدب ليست معنية بالتطابق بين تلك اللغة وبين الواقع (أيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت الادعاءات التي تدّعيها مدارس الواقعية) بل بكونها منسجمة مع نظام العلامات الذي قرر المؤلف اختياره وحسب (وفي هذا الصدد ، ينبغي ، طبعا ، أن يوضع تأكيد عظيم على المصطلح **نظام**).

ليس عمل النقد أن يقرر ما اذا كان بروست قد قال «الحقيقة» — على سبيل المثال ، ما اذا كان بارون دوشارلوس في الحقيقة مونتكيو أو فرانسوا ، أو سِلِسْتْ أو حتى ، بصورة أكثر عمومية ، ما اذا كان المجتمع الذي يصفه بروست تمثيلاً وافياً للشروط التاريخية التي بُتِرَتْ فيها الارستقراطية أخيرا في نهاية القرن التاسع عشر — بل أن وظيفته هي بشكل خالص أن يطوِّر لغته الخاصة وأن يجعلها متناسقة منسجمة ومنطقية ، أي منتظمة ، إلى أقصى حد ممكن ، من أجل أن تصبح قادرة على أن تقدم مسرداً لأكبر كم ممكن من لغة بروست أو ، وذلك أفضل أيضا ، على أن «تُكامِل» (بالمعنى الرياضي) أكبر كم ممكن من لغة بروست . تماماً كما أن المعادلة المنطقية تختبر سرّيانية عملية عقلية ما دون أن تنحاز الى جانب أو آخر فيما يتعلق «بصحة» المنظومات «الحجج» المستخدمة . وبوسعنا القول إن مهمة النقد (وذلك هو الضمان الوحيد لكونيّته) شكلية محض ، فهو لا يتكون من اكتشاف شيء ما «مخبوء» ، أو «عميق» أو «سرّي» في العمل أو المؤلف موضع الدراسة ، شيء كان قد أفلت حتى الآن من الملاحظة (بأي معجزة؟ هل نحن أرهف تحسساً من أسلافنا؟) بل يتكون فقط من تركيب اللغة السائدة اليوم (الوجودية ، الماركسية ، أو التحليل النفسي) مع لغة المؤلف ، أي ، النظام الشكلي من القواعد المنطقية التي طورها المؤلف في الشروط السائدة في زمنه — كما يركِّب صانع خزائن ماهر ، بعملية من التلاعب الذكي ، بأنامله ، جزئين من قطعة أثاث معقدة ، معا . إن «برهان» شكل ما من أشكال النقد ليس "aléthique" في طبيعته .(أي ليس معنيا بالحقيقة) ، اذ أن الكتابة النقدية ، كالكتابة المنطقية ، لا يمكن أن تكون شيئاً آخر ، سوى جملة اجمالية ، وهي ، في نهاية المطاف ، تتكون من التقرير المؤجَّل (لكنَّ التأجيل هو بذاته دالٌّ هام ، اذ يصبح مقبولاً تماماً) بأن «راسين هوراسين» ، «وبروست هوبروست» . واذا كان ثمة من «برهان» نقدي ، فانه يكمن لا في المقدرة على **اكتشاف** العمل موضع الدراسة بل ، على العكس من ذلك ، في المقدرة على **تغطيته** الى أقصى درجة ممكنة بلغة المرء الخاصة .

والنقد على هذا الصعيد ، أيضا ، هو اذن ، جوهرياً ، فاعلية شكليه ، لا بالمعنى الجمالي ، بل بالمعنى المنطقي للمصطلح . وبوسعنا القول إن الطريقة الوحيدة التي يستطيع النقد بها أن يتجنب خداع النفس والايمان السيء اللذين أشير اليهما سابقاً هي أن يضع نصب عينيه الهدف الأخلاقي المتمثل لا في فك ‹لغز› معنى العمل الأدبي موضع الدراسة ، بل في إعادة تشكيل القواعد والضواغط التي حكمت إحكام ذلك المعنى . بشرط دائم هو أن يكون من المتفق عليه أيضا أن عملا أدبياً ما هو نظام دلالي (سيمانتيكي) خاص جدا ، هدفه هو أن يضع المعنى في العالم ، لا «معنى ما» . فالعمل الأدبي ، على الأقل العمل من النوع الذي يقوم النقاد بدراسته عادة (وقد يكون هذا بذاته تحديداً محتملا للأدب الجيد) ليس ابداً خالياً من المعنى تماماً (مبهماً سريا أو «ملهما») ولا واضحاً جلياً تماماً ، بل هو ، بوجه من القول ، معنى **معلّق** ، وهو يقدم نفسه للقارىء كنظام من الدلالة معلن لكنه ، كشيء — مدلول عليه ، يفلت من ادراكه . وهذا النمط من ‹الخيبة أو› الخداع (اللا — أخذ dé-ception المتأصل طبعياً في المعنى يوضح كيف يحدث أن عملا أدبياً ما يمتلك مثل تلك القوة على أن يطرح على العالم أسئلة (عبر توهين المعاني المحددة التي يبدو أنها ملازمة للمعتقدات ، والعقائديات وما هو وليد الحس العام السليم) دون أن يقدم ، مع ذلك ، أية أجوبة (ما من عمل عظيم هو عمل مذهبي جامد ‹دوغماتي›) ويوضح ذلك أيضا كيف يمكن لعمل ما أن يظل يعاد تأويله الى ما لا نهاية ، اذ أنه ليس ثمة من سبب يوجب أن يتوقف النقاد ذات يوم عن مناقشة راسين أو شكسبير (الا أن يتم ذلك بفعل إقلاع وتخلٍّ سيكون هو ذاته نمطاً ما من اللغة) . والأدب ، ما دام يتكون في آن واحد من التقديم الدؤوب لمعنى ما والافلات السرابي الملحاح لذلك المعنى ، ليس بالتأكيد أكثر من **لغة** ، أي نظام من العلاقات ، وتكمن كينونته لا في المُرْسَلَة بل في «النظام» . واذا كان الأمر كذلك فليس مطلوباً من الناقد أن يعيد تشكيل المرسلة ‹المنقولة› في العمل ، بل تشكيل نظامه فقط ؛ تماما كما أن عمل الألسني ليس أن يفك ‹لغز› معنى جملة ما بل أن يكتشف ويحدّد البنية الشكلية التي تسمح بنقل معناها .

إنه لفي وسع النقد ، بالضبط عبر اعترافه بأنه لغة وحسب (أو ، بصورة أكثر

دقة ، لغة ورائية) أن يكون ، بمفارقة ضدية لكنها بأصالة ، موضوعياً وذاتياً ، تاريخياً ووجودياً ، كليّاتيا وتحررياً . فاللغة التي يختار الناقد أن يتحدثها ليست هدية من السماء ، بل هي واحدة مُن عدد من اللغات التي يقدمها موقعه في الزمن وهي . موضوعياً ، المرحلة الأخيرة من تطوّر تاريخي معين للمعرفة ، والأفكار والشبوبات الفكرية ؛ إنها **ضرورة** . ومن جهة أخرى فان كل ناقد يختار هذه اللغة الضرورية تبعا لنسق وجودي ما ، كوسيلة **لممارسة** وظيفة أدائية فكرية تخصه هو . وهو وحده . واضعاً في هذه العملية « ذاته الأعمق » ، أي تفضيلاته ومتعه . ومقاوماته . وأشكال هوسه . وبهذه الطريقة يحتوي العمل النقدي ضمن ذاته على حوار بين موقعين تاريخيين وذاتيتين اثنتين . موقع المؤلف وذاتيته . وموقع الناقد وذاتيته . لكن هذا الحوار يكشف تحيزاً أَنوياً كاملاً نحو الحاضر . فالنقد ليس « تحية اجلال » . تؤدّى لحقيقة الماضي أو لحقيقة الحاضر « الآخر » . بل هو نظم لذلك الجلي المدرك في زمننا نحن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطلحات

استخدمت في الترجمة المصطلحات العربية التالية للأصول الانكليزية الواردة قبالتها ، وقد اقترحت أحياناً بديلاً لمصطلح لم أستخدمه في هذه الترجمة بالذات . لكنه يطرح تجريباً :

الفاعلية	Activity
مزاوجات ، ثنائيات	Pairings
أنموذج	Model
حتموية	Deterministic
نهج (أنهاج)	Mode
عمليّاتي (تمييزاً له عن **عملي**)	Operational
عملية	Operation
الوظيفة الأدائية	Function
تَصَوُّر	Concept
مفهوم	Notion
انعكاسي	Reflexive

يعاني تجربة	Expériences
مضبوط	Controlled
مَصْوَرَة	Simulacrum
يحلُّ تأليف ؛ يفكِّك	Decompose
البادرة	Entreprise
العلاقة القياسية	Analogy
عملية البَنْيَنَة	Structuration
تشريح	Dissection
تمايزي	Differential
الأساطيرية	Mythology
الأسْطُور	Mytheme
لا تشخيصية	Nonfigurative
تنويعات	Variations
التدليل	Signification
شيء ـ موجود	Object
تبرز ؛ تظهر	Manifest
الأحداث الفقرية / الحدثيات	Episodes
النصبي	Totemic
مَصْوَت / أُصْوُوت	Phoneme
التركيب النظمي	Syntax
مَنْسَق	Paradigm
الأشكالية	Formalism
علامة (لغوية)	Sign
فُصْلة	Category
مُزَمَّن	Out of date
(بصورة) متآينة	Simultaneously
زا ـ حدودي	Extra-terretorial
يُكامِل	Integrate
جملة إجمالية	Tautology
المرسلة	Message

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كليّاتي	Totaletarian
اللغة الوارئية	Meta Language

والمصطلح الأخير اقتراح مبدئي فقط. وهناك مصطلحان آخران ما زال المعادلان اللذان اقترحتهما لهما مبدئيين:

التجانس:	Homology
استلهامي	Mantic

والمصطلح Homology يرد في دراسة لفي — شتراوس للنَصَبية (الطوطمية) حيث يوضع نقيضاً للعلاقة القياسية. اذ يضادّ لفي — شتراوس بين عمليتين أساسيتين هما: «العلاقة القياسية الخارجية» external analogy و«المجانسة الداخلية» internal homology.

راجع: **Totemism Today,** Merlin Press, (London, 1964) P. 77

والأصل الفرنسي ١٩٦٢، ص ١١١).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدر حديثاً

سمير الصايغ

مقام القوس وأحوال السنهم

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

أندريه آكون * (André Akoun)

الوضع الفلسفي الراهن في فرنسا

* بعد رحيل سارتر والمرض الذي أصاب ألتوسير ما هو، في رأيك، واقع الفلسفة المعاصرة في فرنسا؟

في الواقع، لا يمكن الفصل بين الفلسفة الفرنسية المعاصرة، وكل ما كان يمثله الفكر الفرنسي منذ الحرب العالمية الثانية. إذاً، لا بدّ من التوقف قليلاً لمراقبة أحداث الفلسفة في مرحلة ما بعد الحرب (١٩٤٥ — ١٩٥٠) في الفكر الفرنسي.

وجد المفكرون الفرنسيون أنفسهم، على أثر الصدمة التي ولدتها فيهم الحرب، أمام وضعية جديدة يمكن تلخيصها بأن النزعة الانسانية التي كانت سائدة في الفلسفة طغت عليها الحركات السياسية القائمة آنذاك، خاصة الفاشستية. ووجدوا، كذلك، أنه من المفترض إعادة النظر في كل القيم بعد الكارثة التي حلّت من جراء الحرب. وسبّبت في تشتيت الفكر وضياع الهوية.

ما هي، تحديداً، التيارات الفلسفية الكبيرة التي هيمنت على الفلسفة الفرنسية في هذه المرحلة بالذات؟

---

* اندريه أكون André Akoun، استاذ في جامعة السوربون — باريس الخامسة. شارك في مؤلفات عدة مع الفيلسوف الفرنسي فرنسوا شاتليه. أشرف على كتاب «الفلسفة» الصادر عام ١٩٦٧ عن دار النشر الفرنسية «راتز» Retz. وهو يدير حاليا ٣ مؤلفات جماعية حول: ١) الفلسفة الحديثة. ٢) علوم اجتماعية وعلوم انسانية. ٣) علم الانتروبولوجيا.

والحوار معه هنا يكشف عن وجهة نظره حول قضايا تتباين فيها كثيراً وجهات النظر. غير أن أهميّة آرائه لا تكمن في ما تطرحه وحسب، بل تكمن أيضاً في أنها تثير الحوار، وتدفع إلى أسئلة أخرى جديدة (ع. م).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الى جانب التيار الكلاسيكي المتمركز دائماً في السوربون ، هناك ثلاثة تيارات : الوجودية ، الهيغلية والماركسية .

جمعت فكرة الوجودية حولها عدداً من المؤلفين أمثال سارتر وميرلو بونتي برغم تباعد الآراء في ما بينهما .

الابتكار الذي قدمته الوجودية ، في تلك الحقبة ، كان في إثارتها لثلاثة عناصر أساسية لم تأخذهاالفلسفة الكلاسيكية بعين الاعتبار .

١ ــ مفهوم حرية الفرد الذي لا يمكن تحديده انطلاقاً من مجموعة العوامل الاقتصادية أو البيولوجية . يوجد الفرد دائماً على مسافة من ذاته . وهو مؤسِّس المعنى وخالقه .

جاء هذا المفهوم وليد حاجة الى بناء عالم جديد من القيم . ووحده الفرد الحرّ قادر أن يؤسس ، بحرية ، قيماً جديدة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ــ مفهوم الالتزام . ذلك ان الانسان ليس فرداً حراً إذا لم يلتزم ضمن صيرورة تاريخية ويدخل في علاقة مع الآخرين . إنها مسألة مهمة لإعادة تأصيل الفرد ، المصاب بالفصام ، في الواقع .

٣ ــ الارتباط بالمحسوس وبالآني . وهذا يعني أنّ الفلسفة يجب ألّا تكون فلسفة مفهومات ومذاهب انما ، وقبل كل شيء ، فلسفة العلاقة مع العالم المحسوس .

وهكذا ، فإن الوجودية لم تبحث لتجد مكاناً بين المذاهب الفلسفية الأخرى بل أرادت أن تكتشف العلاقة المباشرة مع الواقع والمحسوس .

في هذا الاطار ، كتبت ، مرة ، سيمون دو بوفوار عن لقاء جرى ، في أحد مقاهي المونبارناس ، بين ريمون آرون وسارتر : « أشار آرون الى الكأس وقال : ... إذا كنت فينولوجياً تستطيع أن تتكلم على هذا الكوكتيل ويكون كلامك فلسفياً » .

انفعل سارتر لدى سماعه هذا الكلام، تضيف دوبوفوار، «لأن هذا ما كان يتمنّى سماعه: الكلام على الأشياء كما يلمسها ويكون ذلك فلسفة».

نستخلص أنه من الممكن نسيان المذهب الفلسفي نفسه مع الوجودية من دون أن ينعكس ذلك على تأثرنا بتحليل المحسوسات.

التيار الثاني: الهيغلية. يمثّل هذا التيار مفكران كبيران: الكسندر كوجيف (من أعماله التي لم تُنشر إلّا في أواخر الأربعينات: «مدخل الى قراءة هيغل» — ١٩٧٤). واريك فايل، أحد كبار المفكرين المعاصرين. من مؤلفاته: «منطق الفلسفة» — ١٩٥٠ — الذي قال فيه فرانسوا شاتليه انه «أعمق كتاب طُبع في اللغة الفرنسية منذ ٥٠ عاماً.

في داخل هذا التيار اتجاهان:

أول، مع فايل الذي يرى أنّ الفلسفة انتهت عند هيغل وأن مذهب هيغل لا يمكن تجاوزه وأنّ كل ما أتى من بعده له وجود عند هيغل. أما بالنسبة لماركس فلم يكن عمله سوى تطبيق للفلسفة الهيغلية على المشكلية الاقتصادية — السياسية.

ثان، مع كوجيف ولوكاش وكورش. هذا الاتجاه يجمع حوله دعاة التخلُّص من الدوغماتية الماركسية الكلاسيكية وهم الماركسيون الذين تخلّوا عن الاقتصادوية (économisme) والوَضعية (positivisme) للتيار الماركسي الذي كان مهيمناً في عصر ستالين. ولقد اعتمد هؤلاء على مؤلفات ماركس في شبابه وعلى هيغل في «فينمولوجية الروح» و«كتابات حول الدين».

أخيراً، التيار الثالث: الماركسية. أحدث هذا التيار ضجة كبيرة حوله واحتل الواجهة الفلسفية كلها. لكنه أفسد جيلاً كاملاً من الفلاسفة. ذلك أنه، بعد الحرب، أخذ يتأثر بالستالينية ويرى العمل الفلسفي عملاً عسكرياً.

عندما نشر ريمون آرون كتابه: «أفيون المثقفين»، ظهرت، على الفور، مجموعة مقالات تتهمه بأنه فاشستي. وعندما نشر، في المرحلة نفسها، ميرلو بونتي «مجازفات الجدلية»، قالوا إنه هو وآرون متّفقان حول مشروع واحد ضد الماركسية.

هكذا نرى أن قسماً كبيراً من مفكري هذا الجيل، أمثال لويس ألتوسير وفرنسوا شاتليه، قد أضاعه هذا النوع من المجادلة السائدة في الماركسية.

مع حرب الجزائر في الستينات، ثمة تحوّل حقيقي طرأ داخل هذا التيار وذلك بتبنّيه سياسة وجدانية تقف الى جانب العالم الثالث، وخاصة الجزائر التي كانت تجتاز مرحلة صعبة من تاريخها.

لكن، عَمَّ أسفرت حرب الجزائر عند انتهائها؟ المفارقة الأساسية هي في أن الجزائريين عندما انتصروا لم يكن انتصارهم انتصاراً لليسار أو مفكري اليسار كما كان متوقعاً. انتصروا وتفاوضوا مع ديغول — الذي كان يمثّل اليمين الفرنسي الجديد آنذاك — وحصلوا على استقلالهم، هذا الاستقلال الذي أراده ودعا اليه مفكّرو اليسار لكنهم لم يستطيعوا تفسيره لدى حصوله.

رداً على هذا الواقع، بدأت تتحرّك الفكرة الفلسفية الداعية الى الحذر من السياسة، ودخلت الفلسفة مرحلة جديدة تسمى بمرحلة الفلسفة الوَضعية وسيطرة العلوم. فبرزت الى الصف الأول، نتيجة ذلك، المدرسة البنيوية مع كلود ليفي ستراوس، واللاّكانيّة مع لاكان. ووجد مفكرون، أمثال غاستون باشلار، اعترافاً بهم. ورجع الى الصف الثاني المفكرون الوجوديون.

لقد فتحت البنيوية أفقاً جديداً أمام المثقفين الذين رأوا أنّ الرهان على التاريخ والاتحاد السوفياتي والعالم الثالث، سقط.

من جهة الماركسية، شهدت هذه الحقبة مجيء ألتوسّير. وهذا يعني الانقطاع مع الماركسية في شكليها، الهيغلي والستاليني: الأوَّل بما يمثّل من وجودية وذاتية (ألتوسير يُغلِّب مفهوم علم التاريخ ومفهوم البحث العلمي للبُنى التحتية وانعكاساتها). والثاني، بما يمثّل من دوغماتية عسكرية قديمة وإرادية لا تختلف بشيء عن الهيغلية.

فكّر ألتوسّير في ماركسية من نوع علمي، وتفكيره لا يمكن رؤيته خارج الواقع الذي جاء فيه: انحسار السياسية الحماسية الوجدانية وحلول العلموية. وكما اكتشف

لاكان الألسنية في فرويد ، وكما أصبحت الانتولوجيا ، فجأة ، من مغريات الفكر ، هكذا جاء اكتشاف ألتوسّير للبنيوية في الماركسية .

منذ ١٩٦٨ ، طرأ تحوّل جديد على الخريطة الفلسفية في فرنسا وذلك مع تجديد مؤقت للفكر الوجودي وعودة للسارترية هي من نوع عودة المكبوت . غير أنَّ هذا التحوُّل لم يدم طويلاً ، والفلسفة الفرنسية اليوم في حالة انغلاق على نفسها واجترار لماضيها .

أما إلى أين تتجه الفلسفة وما مصيرها ، فلست أدري . يمكننا أن نجد باحثين في الإبستمولوجيا ، وعلماء اجتماع ، لكننا لا نجد فلاسفة كباراً في المرحلة الراهنة . عندما نتكلّم على الأربعينات والخمسينات ، نذكر سارتر وميرلوبونتي . وعندما نتكلم على الستّينات ، نذكر ألتوسّير وفوكو . أمّا اليوم ، فليس من فلسفة تذكر . وليس « الفلاسفة الجدد » سوى ظاهرة عرضيّة تشير إلى الانحسار الفكري الذي نراه اليوم في فرنسا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

• في مراقبتك للفكر الفلسفي الماركسي ، لم تتوقف على مرحلة ما قبل الحرب التي تعدّ احدى المراحل المهمة في تاريخ هذا الفكر .

— إذا راجعنا الكتب الفلسفية الماركسية في مرحلة ما قبل الحرب ، يمكننا أن نتوقف عند مؤلفات بوليتزر وهنري لوفيفر . ما كتبه بوليتزر يقوم ، بشكل أساسي ، على المجادلة والتعليمية ولا يمكن إدراجه في نطاق الفلسفة . أمّا مؤلفات لوفيفر فهي مهمة جداً لأنها حاولت أن تضع ماركس في إطاره الفلسفي ولم تنفِ تأثّره بهيغل . غير أنّ العمل الفلسفي الذي قام به لوفيفر بقي هامشيّاً ، نسبياً ، لأن التيار الفلسفي الماركسي قبل الحرب كان يتمثّل بموريس توريز بسبب الموقع السياسي الذي كان يحتله .

بشكل عام ، لم يوجد لا قبل الحرب ولا بعدها ، فلاسفة ماركسيّون حقيقيون .

إن الذين ناقشوا في الماركسية لا يمكن عدّهم فلاسفة ، وإنما هم مفكرون سياسيون واجتماعيون ، ما عدا ألتوسّير الذي ، بقراءته الجديدة لماركس ، قام بمحاولة فلسفية مهمة . .

• إذا كانت الايديولوجيا تُحدَّد في «المستوى الأخير». حسب ألتوسّير. بالاقتصاد. فكيف يمكن تفسير التفاوت القائم بين البنية التحتية والبنية الفوقية في مجتمعات مثل الاتحاد السوفياتي والصين...؟

ــ ما هو مهم عند ألتوسير، على الصعيد الايديولوجي، هو أنه يشدّد على ما سمّاه ماركس «أشكال الوعي الاجتماعي». وأراد أن يظهر تمايز الايديولوجيا عن كل ما تتألف منه البنية الفوقية وإن كانت في مستواها الأخير» (الايديولوجيا) لا تتم من دون ربطها بالاقتصاد.

غير أن آلتوسّير قد لاحظ أن هناك دائماً شكلين من التباعد بين الايديولوجيا والبنية التحتية: تباعد متقدّم وتباعد متأخر. وهو يعطي كمثل على التباعد المتقدم الثورة الصينية، وعلى التباعد المتأخر، الاتحاد السوفياتي. ويقيس هذا التباعد انطلاقاً من مقارنة الايديولوجيا بتغيير طُرق الانتاج.

الى ذلك، يرى ألتوسّير انه ليس من الضروري أن تكون علاقة البنية التحتية بالبنية الفوقية علاقة حسابية جامدة. إذا أنَّ لكل مستوى من مستويات البنيتين استقلاله الخاص الذي هو شرط التفاعل. وتحديد مستوى ما، لا يتم بالنسبة للبنية التحتية فقط بل أيضاً بالنسبة لصيرورته الخاصة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

• كيف تحدّد موقع الفلاسفة الجدد في الفلسفة الفرنسية المعاصرة؟

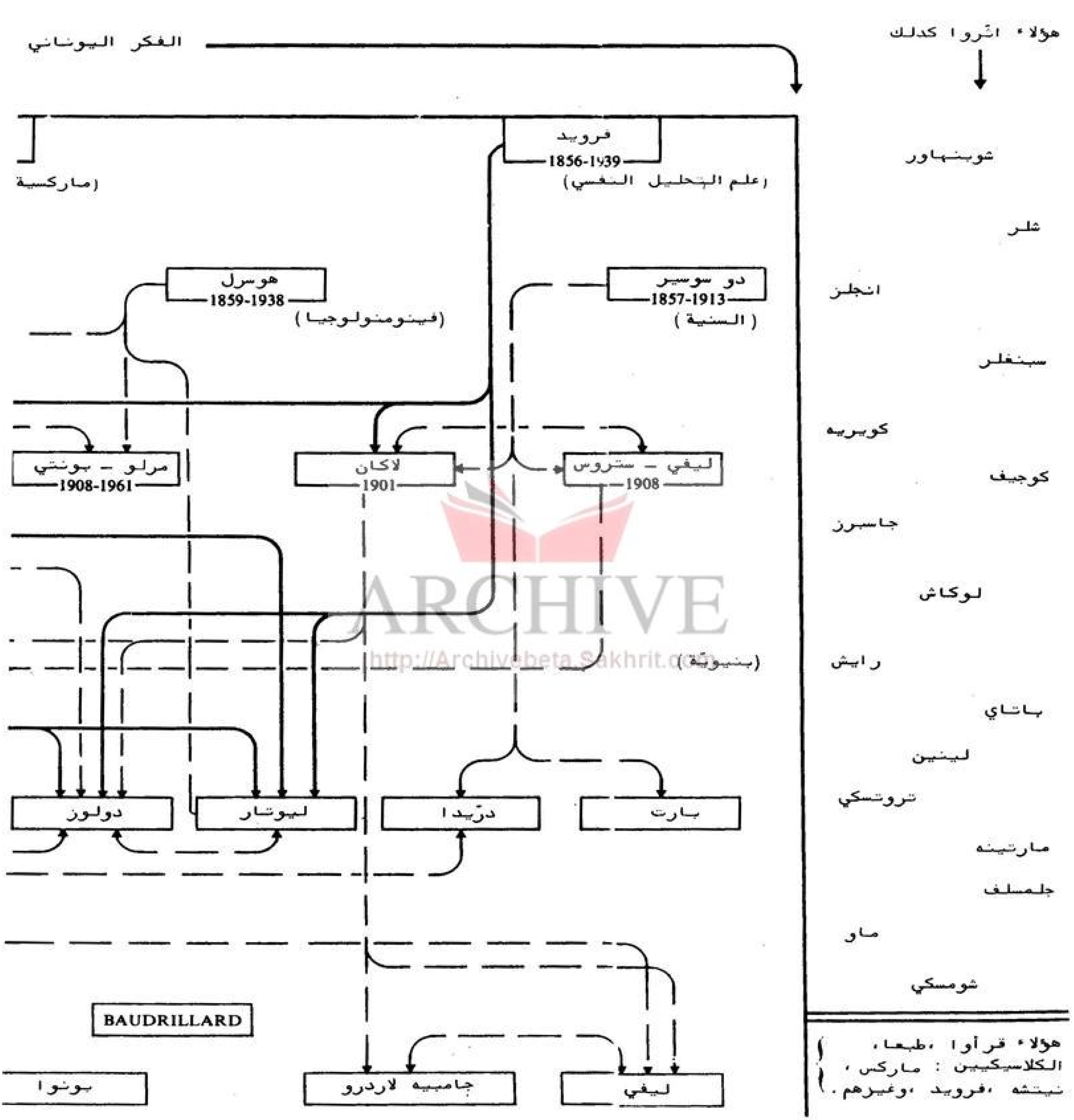
ــ اكتشف الفلاسفة الجدد أن الماركسية أسهمت في صنع مجتمع مختلف عن المجتمع الذي دعت اليه نظرياً. ودعموا رأيهم هذا انطلاقاً من قراءاتهم لسولجنتسين. ورأوا أن العقل طريق الى الألْينة، (التّغريب).

تطبيقاً، إذا قرأنا كتب برنار هنري ليڤي أو غلوكسمان، نجد أن المشكلات التي يعالجانها جدية، غير ان الإجابات عنها لا تتعدى نطاق الكلام الصحفي. إنها صحفية وليست فلسفية والهدف منها هو القول والتسابق في القول وليس التعمق.

نحن في زمن يجب ألّا تستغرق كتابة مجلّد فلسفي أكثر من ستة أشهر وإلّا خسرنا القراء وسبقتنا «آلة» الاعلام.

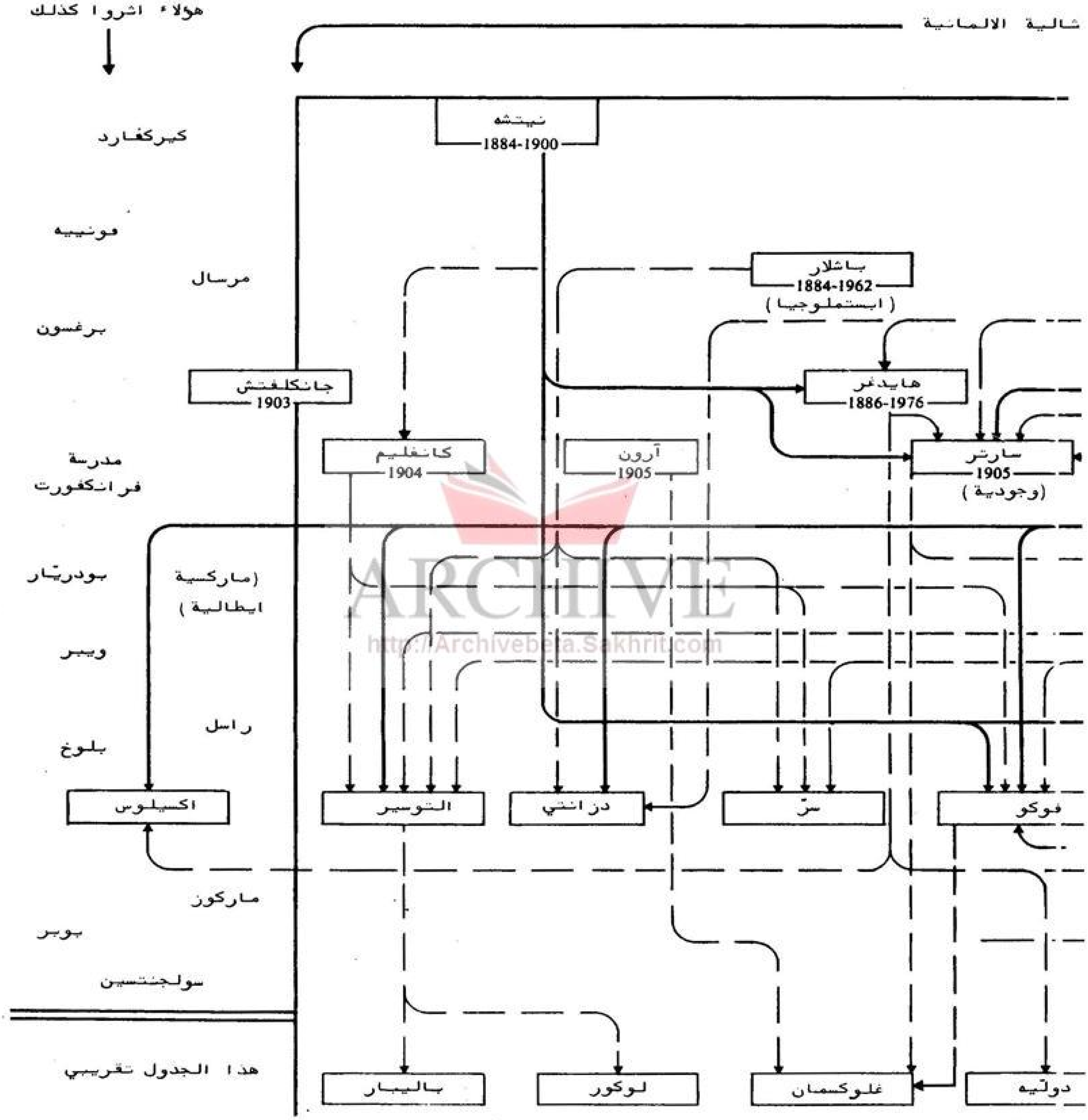
ونستدرك أيضاً أن الأسئلة الجديدة التي يطرحونها ليست، في الواقع، جديدة وكل ما يبدو أنه جدي في طرحهم، وجدناه من قبل عند مفكرين معروفين أمثال

التأثيرات المت



التوسير Althusser — آرون Aron — اكسيلوس Axelos — باشلار (ابستملوجيا)(Epistemologie) Bachelard — باليبار Balibar — بارت Barthes — باتاي Bataille .
دزانتي Desanti — دو سوسير (السنية) De Saussure (Linguistique) — مدرسة فرانكفورت Ecole de Frankfort — انجلز Engels — فوكو Foucault — فرويد (علم التحليل الن
جامبيه لاردرو Jambet-Lardreau — جانكلفتش Jankelevitch — كيركغارد Kierkegaard — كوجيف Kojeve — كويريه Koyre — لاكان Lacan — لوكور Lecourt — لينين
مارتينه Martinet — ماركس (ماركسية) Marx (Marxisme) — (ماركسية ايطالية) (Marxisme-Italien) — مرلو-بونتي Merleau-Ponty — مونييه Mounier — نيتشه Nietzsche -
سبنغلر Spengler — تروتسكي Trotsky — ويبر Weber .

لفلسفة المعاصرة



Baudrillard — بونوا Benoist — برغسون Bergson — بلوخ Blosh — كانغليم Canguilhem — شومسكي Chomsky — دولوز Deleuze — دولّيه Dolle — درّيد Derrida —
Freud (Psy — غلوكسمان Glucksmann — هايدغر Heidegger — جلمسلف Hjelmslev - هوسرل (فينومنولوجيا) Husserl (Phenomenologie) · جاسبرز Jaspers —
Lev — ليڤي ستروس (بنيوية) Levy-Strauss (Structuralisme) — لوكاش Lukacs — ليوتار Lyotard — ماو Mao — مرسال Marcel — ماركوز Marcuse — مارتينه
· رايش Reich — راسل Russel — سارتر (وجودية) Sartre (Existentialisme) — شلر Scheler — شوبهاور Schopenhauer — سولجنتسين Soljenitsyne — سرّ Serres

ريمون آرون وكلود لوفور. هؤلاء، قبل غيرهم، عالجوا التوتاليتارية وموضوع الماركسية من وجهة نظر ايديولوجية. ويبدو لي كتاب لوفور حول سولجنتسين أهم بكثير وأكثر جدية من أي كتاب للفلاسفة الجدد.

* يتكاثر الكلام، في الغرب، حول امكانية العودة الى الفلسفة الماورائية والأديان بعد خيبة الأمل التي سبَّبها التقدّم العلمي والتقني. ما ردك على ذلك؟

— ساد الاعتقاد في القرن التاسع عشر أنّ العقل والتقدم سيحلّان مشكلات الإنسان: بتقدم العلم والعقل يمكن القضاء على بؤس البشر. لكن ما لبثنا أن اكتشفنا أنّ الانسان منطقي، لكنه غير عاقل. وأدركنا مع فرويد أنّ السيطرة على الطبيعة، لا تتضمَّن، بالضرورة، مصالحة الانسان مع نفسه. يفسر فرويد في كتابه «قلق في الحضارة»، كيف أنّ الانسان اعتقد، ولمدة من الزمن، أنه بقدر ما تتطوّر عقلانيته بقدر ما يعم السلام والسعادة، أكثر فأكثر — وانّ ظاهرة الحرب من مخلّفات الماضي. فكرة الحرب بين فرنسا والمانيا كان يُنظر اليها ماقبل ١٩١٤ كشيء غريب ومستبعد. فما معنى أن يتحارب بلدان متمدنان. لكن الحرب التي وقعت بالفعل أظهرت مدى لاعقلانية الانسان. فهو، وإن استطاع أن يحدد منطقه وخطة سيطرته على نفسه، فإنَّ ثمة شيئاً آخر، غير العقل، يتحكم به الإنسان كما يفهمه علم التحليل النفسي، هو، في الوقت ذاته، كائن سلام وحرب، على نفسه وعلى من حوله.

لا نعرف ماذا يقدّم التطوّر والعلم غير السلطة التي يمنحانها للانسان. وهنا، أيضاً، نعود الى فرويد الذي يشرح في «قلق في الحضارة» كيف أننا لا نعرف أية غرائز سوف تنتصر في مستقبل المجتمعات: غرائز الحياة أم غرائز الموت.

إن المفارقة الأساسية عند الانسان هي أنّه لا يستطيع تحمُّل الآخر ولا التخلّي عنه في آن. إنه، في الوقت نفسه، في حاجة الى الآخر والى موت الآخر.

أما إذا كان التديّن سينتصر مجدداً، فإن الشيء الوحيد الذي أستطيع قوله هو أني اذا خُيِّرت بين التدين السياسي والتدين العادي، فإني أفضل الثاني ولو كنت، في الواقع، غير مؤيد لكل أنواع التديّن.

* كيف يمكن تحديد الخطاب الفلسفي (le discours philosophique) بالنسبة الى الخطاب السياسي عند الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين؟

— ثمة شيء يجب قوله في هذا المجال هو أنه لم يكن هناك من انفصال بين الفلسفة والسياسة في تاريخ الفلسفة. من هذا المنطلق لا يمكننا أن نلوم فيلسوفاً يعمل في السياسة لأن ذلك إنما يدل على عدم فهمٍ لمعنى الفلسفة.

يجب ألا ننسى أيضاً أن الفلسفة وُجدت مع سقراط وأفلاطون وأن سقراط كان يتكلّم على الدولة ويناقش الناس في ما يتعلق بالبحث عن الحقيقة. وسقراط حكمت عليه الدولة. والمقصود، هنا، فعل سياسي.

الى ذلك، عندما كتب أفلاطون كتاب: «الجمهورية» كان هو أيضاً يرى ان الفلسفة أداة تسعى للإجابة عن هذا السؤال الجوهري عند الانسان، ألا وهو: مسألة السعادة في التعايش. أي مسألة الدولة. وهذه، بالتالي، مسألة سياسية.

مع أرسطو، حصل الشيء ذاته: ادراج السياسة في المسألة الفلسفية وإن بطريقة كامنة. وهكذا، بقدر ما كانت الفلسفة تناقش موضوع الانسان، كانت تُعدّ مسألة سياسية. لقد نشأت الفلسفة في دولة ديموقراطية وهي تمثل جزءاً من هذا المنشأ. أخيراً، عندما كان هيغل يردّد أن قراءة الجريدة اليومية هي بمثابة صلاة الصبح الفلسفية، كان يريد أن يظهر أن ليس بإمكان الفيلسوف الانقطاع عن السياسة.

إلّا أن كل ما ذكرناه، حتى الآن، يدخل في المعنى العام للعلاقة بين الفلسفة والسياسة. أما في المعنى المحسوس والمحدّد، فيمكننا أن نتساءل ما إذا كان يجب على الفيلسوف أن يعمل في السياسة بالمعنى الضيِّق للكلمة. هل يجب أن يكون مرشحاً للانتخابات؟ أو يجب أن يكون مع هذا أو ذاك من المرشحين؟

هنا، أحبّ أن أوضّح أن الفيلسوف، عندما يكون ماركسياً، فهو لا يستطيع إلا أن يلتزم سياسياً. ذلك ان ماركس — وهو مثال الفيلسوف الماركسي — كان دائماً يرى أن نشاطه النضالي هو أرفع من كل ما تبقّى. حتى انه غضب مرة من أحد أصدقائه المقرّبين الذي كان يلومه لأنه لا يخفف من نضاله لكي يتمكن من إنهاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتابه «رأس المال». وكان جواب ماركس دائماً أن العمل النضالي أهم بكثير من كتابة «رأس المال».

اذن، الفيلسوف الماركسي مقتنع بأن النشاط الفلسفي الحقيقي يجب أن يكون هدفه تغيير العالم. وهو يمتنع عن حسبان كونه فيلسوفاً، لأن الفيلسوف يُفَسِّر العالم بينما المقصود تغييره.

نستخلص أن للعلاقة بين الفلسفة والسياسة عند الفيلسوف الماركسي، طابعاً خاصاً. هنا، لا نجد فلسفة بالمعنى الكلاسيكي، بل نجد التزاماً.

أما في ما يخص الفلسفة بشكل عام، فإننا نلاحظ أن الفيلسوف عندما يدمج في تفكيره ما له علاقة بالسياسة، أي، مسألة السلطة، والعقل والشرعية، الخ... — لا يكون بذلك قد حاد عن نطاق الفلسفة. لكن عندما يتخطى ذلك ويتدخل مباشرة في شؤون الدولة طارحاً آراء واضحة ومحددة، من نوع: انتخبوا جيسكار، أو انتخبوا ميتران، فهذا يعني فقدان الرابط المنطقي بين خطابه الفلسفي والتزامه السياسي. أختار، كدليل على ذلك، سارتر (لأنه من أكثر الفلاسفة الفرنسيين الذين يدور حولهم لغط ومناقشة). فعندما نقرأ نتاجه الفلسفي، يتبيّن لنا أن له ترابطه المنطقي الخاص الذي لم يتغيَّر منذ أول كلمة كتبها حتى آخر كلمة. في المقابل، نجد أنّ لمواقفه السياسية منطقها الخاص أيضاً ولكن لا يوجد رابط عضوي بين تفكيره الفلسفي والتزامه السياسي.

ان التفكير السياسي يسمح لأي كان أن يكون مع هذا النظام السياسي أو ذاك، مع الاشتراكية أو ضدّها... لكن هذه الخيارات السياسية تجد أصلها في السياسة وليس في الفلسفة. لنأخذ كمثال آخر صديقي فرانسوا شاتليه. فهو كان مؤيداً للشيوعيين ولم يكن شيوعياً. ومن ثم، اتخذ موقفاً الى جانب اليسار المتطرف. اليوم له موقف آخر. لكن عندما نقرأ نتاج شاتليه الفلسفي، نلاحظ انه محكوم بتماسك داخلي قويّ. أي أن ما كتبه منذ ٢٠ سنة وما يكتبهُ اليوم — مع فارق الموضوع — يدخل في منطق تفكير واحد. بعكس مواقفه السياسية أو مقالاته النابعة من الأحداث والتي تجسّد اللاّتماسُكَ الكامل.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

• هل يعود ذلك الى أن طبيعة السياسة، على العكس من الفلسفة، آنيّة؟

ـــ لا، بل ان ثمة مستويين للسياسة. مستوى السّياسيّ (le politique) ومستوى السياسة (la politique). الأول، الذي ينحصر فيه التفكير في موضوع السلطة والشرعية، له ارتباط بالفلسفة. بينما المستوى الثاني، مرتبط بالرأي الشخصي والمزاج وحتى بنمط العلاقات. وإلّا كيف تُفسِّر اختياري لهذا السياسي أو ذاك؟ باسم أية فلسفة؟

إن أهم ما تعلمته من تجربة الخمسينات هو أنه لا يجوز الاعتقاد بأن للوقائعية (l'évenementiel) بُعْداً فلسفياً.

• كيف تعاطت، في رأيك، ثورة أيار ١٩٦٨ مع السياسة والفلسفة؟

ـــ من الصعب التحدث عن أيار ١٩٦٨ .. يومها، كنت أُحاضر في السوربون. والغريب انني في مطلع ذلك العام الدراسي (بين كانون الأول ـــ ديسمبر ١٩٦٧ وكانون الثاني ـــ يناير ١٩٧٨) أجريت استباراً في الصف لمعرفة الخيارات السياسية عند الطلبة. ولقد تبيّن، بعد تفحُّص الاجابات، انّ غالبية هؤلاء غير ملتزمة سياسياً. وهي تحدّد نفسها إمّا في وسط اليمين أو في وسط اليسار. الى ذلك، لم يظهر عند هذه الغالبية انتماء نقابي. في اختصار، ان الذين أجابوا على الاستبار كانوا يؤلفون مجموعة غير مَسَيَّسَة.

غير اني ما لبثت أن رأيت هؤلاء الطلبة بالذات، في أيار ١٩٦٨، وعلى رؤوسهم قبّعات لينين وتروتسكي وكلّهم ينادون بقيم ثورية متطرِّفة.

سأضع بغية تفسير ذلك (وهذا تفسيري الخاص) بعض الايضاحات:

إنّ الإصلاحات المختلفة والتغيّرات التي طرأت على المنهج التعليمي، إضافة الى الإطار الأرستقراطي المهيمن على الجامعة، دفع بالطلاب الى حالة من البلبلة والاضطراب.

كذلك، على الصعيد السياسي العام، كان هناك قلق خاص مصدره أنّ الشباب، عندما بدأت حرب الجزائر، رفضوا المشاركة في صنعها. وفي مرحلة لاحقة بدأت مجموعات منهم تعمل لمساندة الفيتنام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذاً ، يمكن تلخيص هذه المرحلة بالعنوان الأساسي الآتي : قلق سياسي عميق ، يضاف اليه رتابة محلية تغذيها الديغولية ذات المنظور السياسي المحدود.

حيال هذا الواقع ، وجد الطالب نفسه أمام مأزق من المفترض تجاوزه. فانتفض. وكانت الانتفاضة ، في البداية ، تقتصر على الصعيد الجامعي قبل أن تنتقل الى قطاعات أخرى. هنا ، يجب التنويه بأنّ هذه الانتفاضة كانت بحاجة الى طريقة تفكير ، الى لغة سياسية تُجسِّدها. وبدهي ألا تكون هذه اللغة لغة السلطة. لأن لغة السلطة لا يمكنها أن تكون لغة انتفاضات وتمرّد. وكذلك ، لم تجد الانتفاضة لغتها لا في الماركسية ولا في الاشتراكية (ومعروف عن هذه الأخيرة موقفها إزاء حرب الجزائر). اذن ، كانت اللغة الوحيدة الممكنة التي من شأنها أن تطرح التحرك الطلابي على مستوى أعم وأشمل ، هي اللغة الثورية المتطرفة (le langage gauchiste). هذه اللغة رفضها «مجتمع الآباء» كما نبذتها السلطة والمعارضة على السواء ، وبينها الشيوعيون أنفسهم. وكان من حظ هذه اللغة أن يرفضها الجميع لأنها بذلك وجدت من يَقْبل بها. هذا هو ، بنظري ، الأثر الايديولوجي الحاسم الذي صبغ به الثوريون المتطرفون أيار ١٩٦٨.

كانت انتفاضة ١٩٦٨ هي الشرارة التي أَحرَقَتْ كل شيء. أولاً بدخولها كعامل مهم في نزاع اليسار واليمين. وثانياً لأنها جاءت كصاعق متفجّر في مجتمع كالمجتمع الفرنسي قائم على المركزية ، بحيث أنّ المعارضة الجامعية تحوّلت ، على الفور ، الى مشكلة دولة ووزارات ، خاصة وزارة التربية الوطنية وذلك لارتباطها المباشر بالموضوع. وهكذا ، مع اتخاذ الانتفاضة كل هذه الأبعاد السياسية ، بدأت تدخل في اللعبة باقي العناصر الأُخرى.

إنّ أكثر ما استوقفني واستهواني في أيار ١٩٦٨ ، هو ، من جهة ، تحول الطلاب المفاجيء (وأتكلم هنا ، بالتحديد ، على طلابي الذين أعرف مدى انتماءاتهم السياسية) الى جانب التحرك الثوري. ومن جهة ثانية ، الطريقة التي قلدت بها هذه الثورة الأدوار الكبيرة للثورات التي حصلت في الماضي. كنّا نرى ، مثلاً ، في المدرَّج الكبير (امفيتاتر) كيف تجمع الطلاب ولعبوا دور لينين وتروتسكي وروزا

لوكسمبورغ وروبسبيار. كانت تلك مشاهد مثيرة... لقد سمحت فرنسا لنفسها بترف ثورة وهمية توقفت، أخيراً، عند عتبة غرفة الاقتراع.

السؤال الآن: هل يمكن أن تتكرر تجربة أيار ١٩٦٨؟ بالطبع، لا. وإذا كان ثمة انتفاضات ستحدث، فستكون مختلفة كلياً وأكثر خطورة عمّا كانت عليه في ١٩٦٨.

○ ما هو، في رأيك، تأثير تطوّر وسائل الاعلام على الفلسفة؟

ـــلا شك في أنَّ وسائل الاعلام تركت على الفلسفة أثراً عميقاً. في الوقت الراهن، لا يمكن لأحد أن يؤكّد حضوره اذا لم يُعَمَّد بوسائل الاعلام. سابقاً، كان الفيلسوف يأخذ لنفسه الوقت الكافي للتفكير والكتابة. كان سيداً للوقت وليس العكس. ما كان يحدّد غايته، ليس دفع الكتاب، في أسرع وقت ممكن، الى المطبعة ونيل النجاح والإعجاب، بل مضمون الكتاب وما سيتركه من أثر.

إنّ وسائل الاعلام اليوم، تشجّع على خلق فيلسوف مغاير، وكذلك قارىء مغاير. مثلاً على ذلك، عندما كتب سارتر وكامو، في الخمسينات، كانت نوعية قرائهم مؤلفة من الفلاسفة والمثقفين. كان هذا هو مقياس قيمة الفلاسفة وأهميتهم. بينما الآن، يُقاس التقدير والنجاح بمقدار الضجة الإعلامية التي تقام حول هذا او ذاك. والفيلسوف، في هذه الحال، محكوم عليه أحياناً، ويقبل بسهولة، في أحيان اخرى، الدخول في لعبة التسابق في نشر الأفكار وتأليف الكتب. وهذا ما حصل، للأسف، مع الفلاسفة الجدد الذين أتينا على ذكرهم. وحتى الذين يطرحون افكاراً ضدّ الفلاسفة الجدد ليسوا أكثر من فلاسفة جدد، إنّما على طريقتهم الخاصة. فما إن يصدر لأحد الفلاسفة الجدد كتابٌ جديد حتى تنهمر، في غضون أسابيع قليلة، الكتب التي تتناوله بالنقد والتي تصدر، في معظمها، عن «دور النشر المحترمة» في باريس. وتبدأ، عندئذ، وظيفة الاعلام الأساسية: الترويج.

اذاً، نحن أبعد ما نكون اليوم عن الكتب ذات المضمون الناضج. لكن، هذا لا يعني أنّه لا يوجد فلاسفة يعملون بهدوء وتبصّر، بعيداً عن الأنظار. نستطيع أن

نسمي على سبيل الحصر ـ ميشال فوكو ـ وإن كنّا لا نعلم بالتحديد ماذا يكتب. فهو ، منذ زمن طويل ، لم ينشر شيئاً.

لنفترض أنّ هناك الكثير ممن يقوم بعمل فلسفي حقيقي ، غير انّ هؤلاء المختبئين في الظلّ ، ستخرق وسائل الاعلام عزلتهم ، عاجلاً أم آجلاً ، وسترسل لهم اناساً يجعلون منهم اداة مبتذلة ويستعملون اسماءهم كمطية لتحقيق نجاحهم الخاص.

في هذه الظروف بالذات ،نشأت المدررسة اللاكانية(le lacanisme)،وعدد من المدارس الاخرى. هذا لا يعني ، بالضرورة ، أن يكون «لاكان» هو الذي استدعى الاعلام كي يتألق نجمه ويدخل في لعبة العصر. فهو كان يعمل في حلقات دراسية مغلقة وبين مجموعات صغيرة من الطلاب. لكن «لاكان» الذي يمثّل ، في اسلوبه ولغته واتجاهه ، الطرف المناقض للساعين وراء المجد القائم على الدعاية ، لم يستطع ان ينجو من وسائل الاعلام التي نجحت في أن تجعل منه أحد نجومها.

وهكذا ، يمكننا ان نستخلص ان الذي يرفض وسائل الاعلام ، في هذا المجتمع ، كالذي يقبل بها ، مصيره أن يكون أداة في يدها.

يبقى ان النجاح السريع والمفتعل ظاهرة عابرة ولا يستمر طويلاً.

باريس ، حزيران ١٩٨١

(اجرى الحوار : **عيسى مخلوف**)

جان— بيار ريشار **Jean-Pierre Richard**

الزّمن النّفْسي والزّمن الألسنّي

النقد الموضوعاتي أو «الجذريّ» حصيلة تضافر تياريّن فكريّين متغايرين: الفرويدية والاسلوبية — الألسنيَّة.

الفرويدية أولاً رفدت «الجذريين» بمصطلحات «العقدة النفسية» و«اللاشعور» و«العقل الباطنيّ» و«السادية» و«المازوشية». ثم جاء التحليل النفسي مع الناقد شارل مورون خصوصاً في كتابه البارز «من الاستعارات الملحّة الى الاسطورة الشخصيّة»، نهج فيه نهجاً فرويدياً — برغسونياً، لينشر في فضاء النقد الموضوعاتي جملة مسلمات. أهمّها: اللاشعور. أهمية الطفولة في تشكيل أفكار الشخص البالغ. آثار بعض الوقائع الراسخة في الذاكرة. وجود النزوات المتسلّطة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما الاسلوبية في خطّ البحّاثة شارل بالي، ماروزو ومرسيل كريسّو خصوصاً في «الأسلوب وتقنيّاته» فقد دفعت النقد الموضوعاتي الى معالجات لغوية جمالية متعدّدة. أطياف الشعور أو اللاشعور تتبلور لغوياً بواسطة تراكيب ومصطلحات معيّنة. وتدل الظاهرة اللغوية بطابعها الكيميائي المتناسق أو المتنافر على واقع نفسي— فكريّ يتوهّج بالتماعات الرمز بين عالمي الوعي واللاوعي. الجذريّون يلتقطون بواسطة الاسلوب أو النسق اللغويّ المتعدد الهويات والمضمونات جذراً فكرياً ويتتبّعون تعابيره في سياق النص. هنا يصبح النسيج الجماليّ مفتاحاً للعثور على النسيج الفكريّ الموغل في الباطنية أو المتناثر على سطح الكتابة رموزاً متقاربة ومتباعدة، لكنها ذات صلة اندماجية في اطار ما يسمى بـ «الوحدة المثولوجية للكتابة» حسب قاموس التحليل النفسّي.

جان—بيار ريشار استاذ الأدب المعاصر في جامعة السوربون—باريس الرابعة— من أبرز مطلقي «النقد الموضوعاتي أو الجذري». أستفاد من اسهامات نقدية متعدّدة سبقته أو عاصرته، نذكر منها أطروحات غاستون باشلار (١٨٨٤ — ١٩٦٢) التي أثّرت في جيل معظم النقّاد الجدد في فرنسا، وكتابات جورج بوليه مثل «دراسات في الزمن الانساني» (١٩٥٠)، «المسافة

الباطنية» (١٩٥٢)، «تحولات الدائرة» (١٩٦١)، «الفضاء البروستي» (١٩٦٢) و«ثلاثة مقالات في الميثولوجيا الرومنطيقية». كما أنه استلهم بعض ملامح المدرسة البارتية خصوصاً في توجهاتها الذاتية — الانطباعية الأخيرة. ثم توكأ على نقد جان بول فيبر في «بسيكولوجية الفنّ» (١٩٥٨) و«تكوين الأثر الشعري» (١٩٦١) و«مجالات جذرية» (١٩٦٣) و«ستندال: البنى الجذرية لآثاره ومصيره» (١٩٦٩). ليصوغ معادلة نقدية جديدة أطلق عليها اسم التيار الموضوعاتي أو الجذري (thematique). نشر جان- بيار ريشار في العام ١٩٧٨ كتابه الجديد «قراءات مصغّرة». هذه الدراسة ذات الخمسة عشر فصلاً تبلور آخر التطبيقات النقدية التي عكف الناقد على صياغتها في دراساته السابقة وهي: «الأدب والاحساس» (١٩٥٤)، «الشعر والاعماق» (١٩٥٥)، «من أجل قبر لاناتول فرانس» (١٩٦١)، «١١ دراسة في الشعر الحديث» (١٩٦٤)، «منظر من شاتوبريان» (١٩٦٧)، «دراسات في الرومنطيقية» (١٩٧١)، «بروست وعالم الاحساس» (١٩٧٤) و«ستندال وفلوبير» (١٩٧٥)...

التقنيَّة النقدية في هذه الدراسات صارمة وحرّة في آن معاً: جان — بيار ريشار يتبّع حيناً معياراً دقيقاً في استنطاق مدلولات الصياغة اللغوية عبر الفاظها وتراكيبها الأكثر كلاسيكية وهامشية، وفق مبدأ التقدم والارتداد، والصعود والهبوط واضاءة المستوى اللغوي بالمستوى النفسي أو العكس. وأحياناً أخرى يُسقط المنهجية الجذرية من حسابه ويترك الكلمة لانطباعيته الحادّة. فالذائقة الشخصية الأكثر مجانية وسوريالية يجب أن تطبع بالنسبة اليه المذهب النقدي الأكثر عقلانية وصرامة. من هنا لمسات نديّة أو بقع ضوئية تفرش ظلالها على معترك اللحظات التحليلية الأكثر منهجية. كما أن تياراً عميقاً من الشعر يروي مستويات نقد جان بيار ريشار، بحيث أن القارىء يعيد من جديد اكتشاف تجربة بودلير وفرلين وسان جون برس على ضوء المعالجة الجذرية التي تُعَدّ تجديداً مهمّاً في النقد الأوروبي المعاصر.

يؤكد جان — بيار ريشار أن الأثر الفنّي لا يفهَم بكليته الاّ كتنغيم أو «تجويق» موسيقي لا نهاية له الجذر وحيد. الجذر ليس الفكرة، اساسية كانت أم ثانوية. إنه الشرارة التي تولّد الفكرة. والجذر هو تجربة أو سلسلة من التجارب، يؤسس وحدة محدّدة في النصّ تشبه الخليّة الرحميّة. واكتشف جان — بيار ريشار مثلاً خلية الساعة» في آثار الشاعر الفرنسيّ الفرد دو فينيي، واكّد ان مسرحيته «شاترتون» تدور حول هاجس الزمن ومشكلاته، استناداً الى مقولة الشاعر نفسه ان مسرحيته «تحمل مأساة الزمن الضائع والساعة المحتضرة». كما أنه اشتهر في الكشف عن تجربة الهوّة عند جيرار دو نرفال وآرثور رامبو وبول فيرلين. وعمّم مفهوم «الهوّة» على مستويات الموضوع والعاطفة والشعور واللغة، مستنتجاً ان الوجود بالنسبة الى هؤلاء

الشعراء ضائع كلياً في العزلة المأسوية التي تكتنف نظرتهم الى الحياة. من هنا تبلورت اشكالية شعرهم في الغوص بعيداً في أعماقهم المظلمة بهدف ترويض ظلماتها.

لا شك في ان ثقافة جان — بيار ريشار الواسعة واطّلاعه الموثّق على الآداب الاسبانية والانكليزية، وهو الذي امضى ٢٥ عاماً يدرّسُ الأدب الفرنسيّ في لندن ومدريد، اسهما في اعطاء تحليلاته الجذرية طابعاً علمياً وانطباعياً شاملاً. وقد انطلق من المادة اللاواعية وحاول ربطها بالعناصر اللغوية — الاسلوبية، فاتحاً النصّ على مضمون العصر الفكري والفلسفي. كما أنه توكأ على الشبكات الباطنية للحلم لأستنطاق دلالات الاحساس، على غرار غاستون باشلار. ويبقى النموذج الناجز للنقد الجذريّ واضحاً في اطروحة جان — بيار ريشار الجامعية «عالم مالارميه الخيالي» حيث يتركّز البحث على «الخليّة المحورية» عند شاعر هيروديا الغامض. لذلك يلجأ ريشار الى تأليف متحف من الصور والموضوعات والانوار والايقاعات المفضّلة لدى مالارميه، قائلاً ان هذه «الاجسام والجواهر والاشكال والاذواق ترسي اسس التعبير الأولي للحركة التي يبتدع مالارميه نفسه بواسطتها...»

ولمزيد من الأضواء على «النقد الموضوعاتي» أو الجذري التقت مواقف الناقد جان — بيار ريشار في مكتبه في شارع ڤارين (الدائرة الخامسة من باريس) وأجرت معه الحوار الآتي:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- تُعد أحد مُطلقي المذهب الموضوعاتي أو الجذري في النقد الأوروبّي المعاصر. فما مضمون هذا المذهب وكيف تحدّد أدواته المعرفية والتقنية؟

* الموضوع أو الجذر، وأفضّل استعمال كلمة «جذر» لأنها اللمعة أو الخلية الرحمية الأولى للموضوع، من حيث أن التفرّعات الموضوعاتية تنبثق من الجذر بطريقة توالدية أو رفقاً لنسقٍ تصادمي تجاوزي، يعني في قاموسنا النقدّي حادثاً أو موقفاً يظهر بصورة شعورية أو لا شعورية في نصّ أو في مجموعة من النصوص الأدبية، كما في اللوحات التشكيلية والروائع النحتية.

الأدوات النقدية تتغاير وفق الفنّ الذي تستجلي لحظاته اللغوية والفكرية. لكن الجذر، في مختلف الأحوال، يبقى مرادفاً للمركّب أو العقدة في قاموس التحليل الفرويدي، كما مارسه شارل مورون، لأنه يبقى لا شعورياً في أغلب الأحيان وغامضاً حتى على الكاتب، لأن جذوره ضاربة في عهود الطفولة الأولى.

من هنا أعتقد بوجود «جذور» أو «عقدة جذور» غير قابلة للاختزال أو التبسيط. وهي ترفد بالبُعد الدلالي نسيج النصّ وتفرّع مضموناته القريبة والقصيّة.

ويرى اتباع النقد الجذريّ مثلاً أن جميع الاطفال في حضارتنا الراهنة قد مرّوا بعقدة «أوديب» الشهيرة، لكنهم لا يتوقفون جميعاً، عندها لدرس مضاعفاتها في تطوّر حياة الرجل الراشد. وثمة قلّة من الأدباء تطرّقوا لها، مثل الشاعرين الفرد دو فينيي وستيفان مالارميه. الأوّل رآها موضوعاً ملحّاً وعبّر عنها برموز واستعارات متعدّدة. والثاني بلورها شعريّاً عبر توسّعه في شبكات دلالية متكاملة تدور حول خلية «الطير» و«الانسان المحتضر» ومحاور «الشحوب» و«اللاعودة» و«اغراء النار».

نلاحظ اذاً على مستوى القراءة التقنيّة ان الجذر يتفرّع ويتوالد ضمن اشكال وتعابير متعدّدة. هذا التوالد يشبه «التجويق الموسيقي والاوركسترالي»، حيث الميلوديا الرئيسية هي حصيلة نقرات منفردة ومتعدّدة تتآلف وتتواكب لتعطي ايقاعاً أوركسترالياً واحداً. والنص في لعبته اللغوية والأسلوبية والفكرية حصيلة توالدات على مستوى مقومات الكتابة الأولية. من هنا يجب التفريق في قاموس النقد الجذري بين الفكرة الرئيسية والجذر. الفكرة الرئيسية هي كل عنصر لغوي يعود بالحاح في الاثر الادبيّ. انها متعلّقة بمفردات اللغة ومصطلحاتها. أما «الجذر» فانه يختلف عن الفكرة الرئيسية من حيث أنه ابعد من الظاهرة اللغوية. انه تحولات الفكرة الرئيسية ومجموعة التماعاتها ورموزها وجزئياتها. «الحشرة» فكرة رئيسية عند لوركا. وباستطاعة الناقد أن يضع جدولاً بالنصوص التي تشتمل على هذه «المفردة» ويرسم حدود مضمونها ودلالتها. أما الجذر فهو التنويعات الضمنية لها، مثل «الحرير»، «الشرنقة»، «الطبيعة» ورموز المواسم والعطاء والزمن المتجدّد والمتآكل. و«الطير» فكرة رئيسية عند الفرد دو فينيي، لكنّ مشتقّاتها مثل الانسان العاشق والهائم والنازف تشكل جذوراً لوحدة دلالية تشير الى عقد أوديبية تتحكّم بالشاعر. لكن الناقد الجذري لا يتوقف فقط عند هذه المجموعة من الملاحظات الأساسية. يجب عليه أن يندفع باتجاه حقائق أخرى يحتويها النصّ. هنا يجب استقراء ابعاد «اللعبة اللغوية» بتنويعاتها وايقاعاتها، لأنها محملة بمدلولات باطنية. وهي تفضح أحياناً «هوّة ما» تصرخ في أعماق الكاتب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

∘ هل ثمة تقنيّة منهجية محدّدة من شأنها التقاط المفاتيح الاسلوبية واللغويّة أم هناك مجموعة تقنيّات تؤدي الى هدف النقد الجذري ومتطلباته؟

∘ لا يسعنا التكلّم على تقنية جذرية واحدة. ثمة مجموعة تقنيّات تشترك في مواصفات نقدية محدّدة، أهمها:

— العثور على الخلية الرئيسية في النص وحصر محاورها وجذورها ضمن التجسيد اللغويّ البحت.

— مقارنة الجذور واستخلاص تراكماتها اللغوية وابعادها الدلالية.

— تعميم المقارنة على مختلف نصوص الكاتب، انطلاقاً من وحدات اساسية تحدّدت في نص رئيسي أو مجموعة نصوص معيّنة.

— لنأخذ أبياتَ بودلير المقتطفة من ديوانه «ازهار الشرّ»:

أيها الموت، ايها القبطان القديم
لقد آن الأوان لنرفع المرساة.
هذا العالم يضجرنا
واذا كانت الارض والسماء سوداوين كالمدار
فان قلوبنا التي تعرفها، مفعمة بالنور والأشعة.

وتر هذا الشعر وتر غَيْبيّ، ما ورائي. لكن كلماته تنطوي على دلالات نفسية حادّة كالضجر والضيق بوقر العالم والتأوه من ظلام الواقع وعتمة اللبس والحيرة. هذه الابعاد تتوسّل محورين لغويّين: الضوء والعتمة وتستنفد تنويعاتهما، بحيث ان المستوى الماورائي، الوجودي، هو تجاوز لمستوى أكثر مباشرة منه: الحيرة النابتة في الزمن الراهن. هذا المستوى ينطلق من أرضية وصفية محسوسة: المرساة، القبطان، المدار. التماعة الرمز تصالح الشاعر مع ذاته، وتصالح الحرية مع حتمية القدر، كما أنها توائم بين الواقع الأكثر فجاجة ووثبة الروح المتلالئة بالنور، في سعادة ذات أفق أبديّ.

اسوق مثلاً آخر أقتطفه من «**اغواءات**» بول فاليري: ثمة بيتان يقولان:

— أجدني مستسلماً للحبّ الروحيّ

الذي يعدني به هذا المساء الهادىء
وهذه الضفاف من الماء.

وهناك محور الماء نقرأه في قصيدة «الاحتضار العذب»:

— القبر الساحر على الغدير
للبجعة المشؤومة التي تستريح.

وفي قصيدة ثالثة من الديوان نطوف في «مياه» فاليري ونحلم معه:

— في العاج المرصّع باللآلىء، زورق خفيف
ينساب على الماء كحلم غامض أبيض.

تطول بنا رحلة فاليري المائية في ديوانه «اغراءات». ثمة «الجذور» و«التنويعات» تتوالد من رحم «الماء» الأول وترتدي مواصفات المأساة وإشراقة الفرح، لكن المضمون الأساسي لآلية الماء ليس في وصف معانيها. إنه مؤشر الى عمق فكرة متسلّطة على بول فاليري، نستطيع ربطها بحادث جرى له في طفولته عندما سقط في حوض ماء مخصّص للبجع.

الحادث «التافه» في سيرة الشاعر الذاتية يفسر جزءاً مهمّا من صياغته الشعرية. لذلك يفترض النقّاد الجذريّون وجود أسس ثلاثة في النصّ الأدبيّ:

١ — وجود «اللاشعور» في كل اثر أدبيّ.

٢ — ان صياغة النص الأدبيّ هي ايغال في عالم «الاسطورة المثالية» حيث تسقط استعارات الجنس الملحة كما تكلم عليها فرويد.

٣ — الأخذ بعين الاعتبار واقعة أو جملة وقائع من شأنها ان تصبغ اللاشعور وبالتالي الكتابة، بألوان قاتمة أو متفائلة.

كيف تبلورت هذه المنطلقات النظرية في دراساتك منذ العام ١٩٥٤ حتى اليوم؟ نلاحظ مثلاً أن دراستك الأخيرة «قراءات مصغّرة» تقترب كثيراً من كتابك الأول «الأدب والاحساس». فهل هنا توكيد على أطروحات نقدية محددة أم ثمة تنويع لفكرة واحدة كما قال ناقد جريدة «لوموند» برتران بوارو دلبيش؟

« كتابي الأخير « قراءات مصغّرة » يختصر كل المحاولات التي قمت بها منذ ثلاثين عاماً حتى اليوم في مجال النقد. لكنه يتجاوزها نحو المزيد من الانطباعية الذاتية. النقد أولاً وأخيراً ممارسة انطباعية على ضوء منهج خاصّ يعتمده الناقد وسيلة لألقاء المزيد من الضوء على العملية الأدبية. وأعتقد أن بداية الطريق النقدية هي انصياع للمناهج والتقنيّات الصارمة. أما نهاية الطريق فهي عودة الى الذاتية وممارسة لانطباعية حرة. رولان بارت مثال واضح على ذلك. فقد انتقل من البنيوية والشكلية الى لعبة حبّ مع الكلمات، الى « لذة النص » على غرار حوار العشاق وطريقة ابتكارهم للأشياء الأكثر ابتذالاً. من هنا قوله الشهير « العشق هو ابتكار المعاني الجديدة ».

قبل « قراءات مصغّرة » كان « الاحساس » فرس رهاني النقديّ. من هنا دخول هذه الكلمة الى عناوين معظم مؤلفاتي: الاحساس بالاشياء وبالمشاعر قبل الانطلاق نحو خيارات الكتابة الثابتة. أعتقد ان هذه المعالجة جعلتني أنفرد في كتابة نقديّة معاصرة حيث الأسئلة تذهب الى أعماق النصّ، تقارب ظلاله وتخوض تجربته الأصلية: « الوحدة »، « الانتصار »، « الموت ». أو بمزيد من الدقّة: الوحدة — الانتصار — الموت معاً. القراءات النقدية تتجاوز اطر التفسير أو العمل على فكّ رموز الموت أو الوحدة او العزلة في أعمال الأدباء الذين اتناولهم. المشروع الجذري صعب. لكنه بالغ النفاذ الى جوهر الكتابة: لماذا غنائية بودلير المأسوية، لماذا عزلة مالارميه وتحصّنه داخل احتمالات اللغة واحتمالات نقيضها، لماذا بذخ سان — جون بيرس اللفظي واشتعال غنائية ما ورائية عنده؟ انني اختار هذه الأسماء لأنها تجعل من تجربة الكتابة مشروعاً للمغامرة. هذه المغامرة تفترض نكوصاً نحو الذات الحميمة واحتشاداً لبياض المعرفة والمجهول. انها تفترض أيضاً تزاوجاً بين جدارين: جدار اللغة وجدار الموت.

نستشفّ هنا دون شك نبرة بارتية خاصّة. هل هذا يعني ان الشكليين والبنيويين اثّروا في المنهج النقديّ الجذريّ. وهل لرولان بارت ظلال محدّدة في كتابتكم؟

« سوسير وفرويد ألْهمَا النقد الجديد في اوروبّا بشكل اساسيّ. قبلهما كان التركيز على الحياة الخارجية والعلاقات الاجتماعية للشخصيات. مع فرويد تحوّل

الاهتمام الى ما يدور داخل الانسان من انفعالات وصراعات توثر في تفكيره وكتابته. كما أن سوسير جعل من الحدث اللّغوي مادّة لدراسة ألسنيّة، بصفته نتاجاً ذا مواصفات تركيبية واسلوبية محدّدة. والنقد الجذريّ تأثر بالبنيوية ومنهج التحليل النفسّي وبتيّار الشكليّة الفرنسية الجديدة مع زفيتان تودوروف ورولان بارت وغيرهما. هذا يعني ضرورة وضع الجمالية اللغوية في مكانها الصحيح. كما تكلّم ارسطو في «فنّ الشعر». وهنا أتذكّر مقولة مهمّة لتودوروف في كتاب «ما البنيوية؟» تركّز على خصائص الفعل اللغوي أو الفعّالية البنيوية التي تهتم ليسَ فقط بالأدب الواقعيّ بل ايضاً بالادب الممكن. المدارس النقدية الحديثة على اختلاف اتجاهاتها وتقنياتها حاولت تفسير الممكن انطلاقاً من الواقع. يعني محاولة العثور على المشروع الأساسي الذي يتحكم بمغامرة الكتابة. الجذريّون يشدّدون بأكبر قدر ممكن على مستويي الإحساس الخام والصورة في مراحل تشكّلها الأول. من هنا نمعن في تسجيل الأضواء والعطور والمشاهد والمواد والاصوات ومجموعة الصفات او الماهيّات التي يثيرها النصّ. ثم نربط هذه الموضوعات بعضها ببعض، بهدف اعادة بناء أو تأسيس مسيرة معينة قام بها الأديب — الانسان.

ويختلف الجذريّون عن سارتر وباشلار وبارت باعطائهم قدراً مهمّاً من المعالجة النقدية لمختلف ايقاعات الجمالية الفنية. فالكتابة، انطلاقاً من هنا، هي جزء من التجربة الصميمة التي يعيشها الكاتب. وهي تفسّر تركيبات التجربة لتغيرها وتحول مجراها. لماذا نكتب يقول رامبو، ان لم يكن لتغيير حياتنا واكتشاف عالم يكون عالمنا الحقيقي؟

يلاحظ النقاد أن ثمة تقارباً بينك وبين رولان بارت خصوصاً في كتبه الأخيرة عندما حاول استبطان البعد الاسطوري للأشياء اليومية مثل السيارة ومعجون الأسنان ولافتات السينما والقطارات الكهربائية. فهل ثمة توارد عفويّ، بينكما للمنهج النقديّ أم هناك سمة خاصة في مسار النقد الأوروبي المعاصر الذي عاد من جديد ليمشي على الأرض بعد غياب قسري في الايديولوجيات الكبرى؟

* منذ دراساتي الأولى ركّزت على عالم الاحساس. في الوقت الذي كان نقاد آخرون يبحثون عن ماهيات معقّدة، كالبنيوية بالنسبة الى رولان بارت. الاحساس بالاستياء هو بوابة العبور الى التأمل والوعي عند الكاتب، حيث يتعلّق الأمر

باختيارات ومشكلات متسلّطة تكمن وتتحكم باعماق الوجود الشخصّي. وعندما درست مالارميه، وهو شاعر ذو صياغات لغوية مكثفة وغامضة، حاولت اجتذابه الى المزيد من الوضوح والسهولة. هكذا مثلاً حاولت تأليف متحف من الصور والألوان والايقاعات المفضّلة لدى مالارميه. هذه الأشياء والاذواق هي الأسس ووسائل التعبير الأولى لآلية الغموض عنده. انني لا أريد اكتشاف حقيقة مخفية بل أريد أن اتقصّى ملامح اتجاه ما أحاول متابعته بدقة. من هنا يبدو النقد الجذريّ تجوالاً في النصّ وليس القاء نظرة أو صياغة موقف. ولأنني لا أريد الغَرَق في تفاصيل، أتقدم وأضاعف من وجهات نظري، على غرار من يتسلّق الجبال. فلكي يتّقي السقوط يستمر في اندفاعته. أما اذا توقف مطولاً فان مصيره هو السقوط في المجانية.

ونلاحظ ان رولان بارت صاغ نقداً للنقد البنيوي في آخر ايامه. لقد اكتشف ان الصورة مثلاً تفعل على أكثر من مستوى دلالي واحد. وانها تلعب وظائف متعدّدة. هذا يعني انه اراد اضافة نوع من الأصالة والذاتية على المنهجية الناجزة. وقد فَجَّر الاطر الاصولية باتجاه معانقة أكبر لأشياء الواقع اليوميّ، وفق احساسات متعددة. وأعتقد ان ذروة هذا اللقاء المجانيّ مع الأشياء والمشاعر والكتابة تتجلّى في «اساطير» و«الغرفة المضيئة». الفرق بين بارت وبيني يبقى كثيراً مع ذلك. ان تحليلي للاذواق والانطباعات يتيح لي معرفة الكاتب أو معرفة أسلوبه بصورة جيّدة. لا شك في أن هذه المعرفة تبقى ذاتية. لكن اعتقاد الجذريين مثلي يشدّد على أن التركيبات الباطنية هي الوسيلة المفضلة للصعود الى مركز المشاعر والى عالم الإحساس واليقظة. نضيف الى هذه المادة هاجساً لغوياً اساسياً يطوف حول الأشياء والعالم ويفكّ عزلتها عن عنق الكاتب والكتابة.

٭ من المعروف انك تعارض منهج التحليل النفسي كما يمارسه شارل مورون واتباعه وتقول ان النقد يتحوّل وفق هذه التقنيّة الى معالجة نفسية مرضية كما يجري في علاجات الطبّ الاختباري؟ لماذا هذا الرفض في الوقت الذي نلاحظ أنك تلجأ الى مصطلحات الفرويدية؟

٭ أنا لا أرفض طريقة دراسة المكوّنات النفسية للشعراء مثلاً من خلال كتابتهم، هذا المنهج سليم من جهة علم النفس. لكن أُسيء استعماله من جهة النقد

الأدبيّ بشكل فقد معه كل فائدة. ان تفسير العمل الأدبي في ضوء الظروف النفسية الواعية— اللّاواعية لا يزيد من استيعابنا له، بل يشتّت الجمالية الفنية التي تؤسسه كنصّ. ثمة عناصر بارزة في النصّ مردّها الى الطفولة والى تعقيدات المواقف الماضية. لكنّها لا تستطيع أن تحوّل الأثر الأدبي بكليّته الى بلورة جمالية لعقدة نفسية، تكون مرضية في أغلب الأحيان.

الجذريّون لا ينفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبيّ. ومن الضروريّ أن تنحصر في التأثيرات التي تمارسها الكتابة على نفسية القارىء وليس فقط على شرح شخصيّة الكاتب من خلالها. ونعتقد أن ثمة خطأ منهجياً كبيراً يقع فيه اتباع طريقة التحليل النفسيّ عندما يؤكدون ان طفولة الكاتب ومقوّمات ماضيه الكئيبة او الضاحكة ميدان خصب للتخمين. من المسلّم به اليوم أن عناصر العمل الكتابي تنطوي على قدر كبير من الحياة اللاشعورية. وأحيانا اللاشعور أهم بكثير من غيره. لكن إذا سلمنا بمعرفة الآلية العميقة للعمليات الذهنيّة. فان احاطتنا بها تبقى جزئية وعرضة للفرضيات. وإذا اخذنا بعين الاعتبار ما نشره فرويد عن ليوناردو دو فنشي ويونغ عن غوته في كتابه «سيكولوجية العقل الباطن» فانه يمكننا عندئذٍ ان نصف المحللين النفسيين بـ «فرسان الفشل...».

◦ أين تنحصر اذاً فعاليّة علم النفس في النقد بنظر أتباع النقد الجذريّ؟

◦ علم النفس ذو فعاليّة في تحليل الشخصية من الدّاخل وابراز العلاقة الجدلية بين واقعها الباطنيّ وواقعها الاجتماعي. كما أن باستطاعة الناقد ان يستلهم من علم النفس منهجاً دقيقاً يمكنه من الاحاطة المسبقة بالانفعالات التي يثيرها النصّ في نفس القارىء. النقاد الفرنسيّون الجدد يسقطون القارىء من حسابهم ويعتقدون أنهم وحدهم في ساحة العمل الأدبيّ. الناقد مدعوّ الى اجتذاب القارىء الى النصّ وايقاظه على جماليته الخفيّة. من الضروري التعامل مع نص الكتابة كحدث نوعيّ أو استئناف جديد مع الأخذ طبعاً بعين الاعتبار تقليد الكتابة من جيل الى جيل. والنقد الجذري تحديداً يسعى الى معرفة كيف يمكن لعدد محدود من التراكيب اللغوية والمشاعر والانفعالات ان تولّد عدداً لا نهاية له من العبارات ذات بُعد معرفي

ودلالي. الحقل المعرفيّ ضروريّ في هذه الإحاطة النقدية. والكتابة ليست، انطلاقاً من هنا، موقعاً للمواجهة بين الكلمة والشيء، اي الدال والمدلول بلغة سوسير، وبين الواقع واللغة، وبين احتمالات الحدث وتعقيدات الشكل. انه مجال مفتوح يبدع فيه الكاتب ذاته ويتخطى مآزقه.

يؤخذ على النقد الجذري مجانبته وابتعاده عن القواعد المنهجية. كما أن نقاداً آخرين أخذوا عليكم اندماجاً قوياً في النص يعتمد على الذائقة والانطباعية عوضاً عن البقاء على مسافة منه واخضاعه لمقاييس علمية. وثمة فريق آخر يشبّه الجذريّين بـ «مارسيل ريمون» و«ستاروبنسكي» اللذين يميلان الى مماثلة النقد بالحبّ ضمن نزوع صوفيّ خاص بهما. ما هو رأيكم بهذه التهم؟

«النقد قائم على مزاج الذي يمارسه. ليس ارشيفاً للنظريات والقواعد بل مجموعة وسائل وتقنيّات للدخول الى صميم الكتابة. غير أن هذه «الصميمية» ليست ممكنة بحدودها القصوى، لأن عملية اعادة الاحساس الذي عاناه الاديب مستحيلة. وثمة نقّاد ينطلقون من الاحساس الاساسي لبناء ذاتية جديدة. والجذريون يسعون الى ادراك ذات معيّنة او فعاليّة محدّدة وجعلها تلعب من جديد داخل النص دورها كذات خلاّقة.

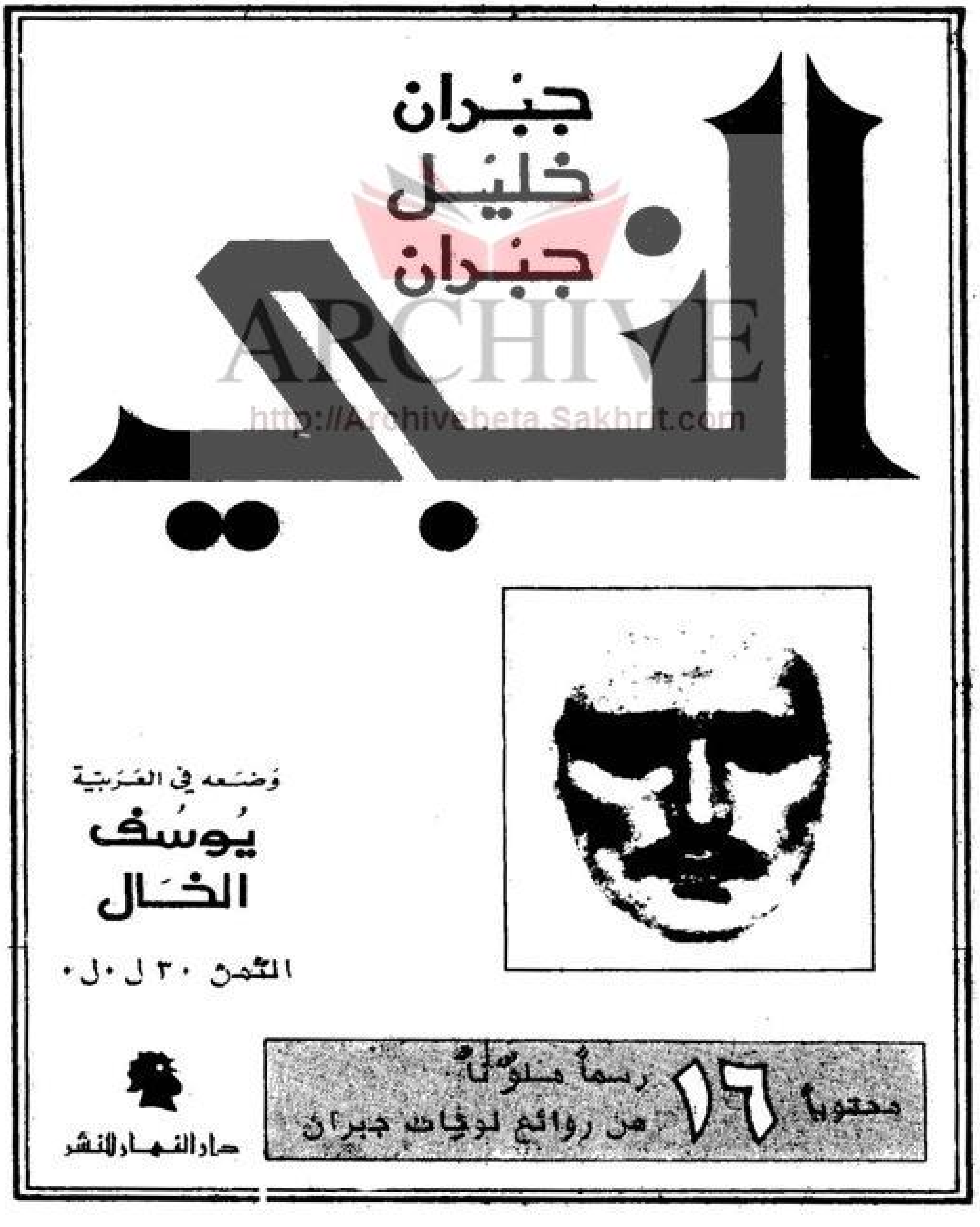
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نحن نتجنّب التحليل النفسي الفرويدي. ونحاذر النقد التاريخي الاجتماعيّ. وحتى النقد الجذريّ ليس «غيتو» مقفلاً. اننا نستعين بكل هذه المحاولات العلمية لالتقاط النبض الأساسي للنصّ الذي نعده واقعاً حيّاً، دون ان نندمج فيه على طريقة جورج بوليه الذي نحا منحى ايحائياً في نقده. اننا نقوم بقراءة متأنية للنصّ، على طريقة جيرار جينيت الذي حاول تخطّي المسلّمة القائلة بأن الأثر الأدبي محدّد بصورة جوهرية بمؤلفه وانه استطراداً يعبّر عنه. ثمّة بَدَهيّة مخيفة. انها عملية القراءة. وهي قادرة على التأكيد ان النصّ الأدبي شبيه بالنسيج المترابط، وذو خلفيات لاشعورية. لكن ان يقال ان النقد الجذري ينزع نزوعاً صوفياً، فهذا يعود الى طبيعة الآثار التي نتناولها، وهي احياناً ذات بُعد صوفيّ. الأمر الذي يدفعنا الى أخذها بعين الاعتبار. على اي حال، الجذريّون يعرفون جيداً ان نقدهم جزئي وهم يريدون ادماج الجزء في نظام نقديّ كامل لا أن يحلّوه محلّ المناهج النقديّة الاخرى. هذا النظام النقديّ مرتبط بلغة العصر وإشكالاته الرئيسية. كما أنه على علاقة جدلية

بحدس كل كاتب ويقينيات المجموعة التي ينتمي اليها. وبوسعنا العودة الى هذه اليقينيات في كتاب مارسل ريمون: «من بودلير الى السوريالية» (١٩٣٣) وكذلك البير بيغان في «الروح الرومنطيقية والحلم» (١٩٣٧). ومؤلّفات سارتر وبارت. داخل هذا الزمن الفلسفي ــ اللغويّ نعرف ما هو النقدالجذري ومن همّ الجذريّون.

(أجرى الحوار **فؤاد أبو منصور**)

(باريس. حزيران ــ ١٩٨١)



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هادي العلوي

نقد الدين والسياسة في الأدب العربي القديم

«مرشد للباحثين»

.. دعه. فلا خير فيهم ان لم يقولوها. ولا خير فينا ان لم نقبل.

حين قال عمر بن الخطاب ذلك رداً على مسلم اتهم مسلماً آخر لأنه قال للخليفة: «اتق الله» كانت دولة الاسلام كياناً وليداً يحمل، بقدر من الحرص والاعتزاز، جوهراً من الاسلام المكي — اسلام ما قبل السلطة — وجوهراً من المجتمع الجاهلي — العديم السلطة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن الوليد لا يبقى وليداً. وقد أمسى الأمرد مارداً وتعرى من سلبيات الطفولة في بحر سنوات قلائل هي التي استغرقها انتقال دولة المدينة البدوية الراشدة الى دولة الامبراطورية الأموية.. حيث وقف عبد الملك بن مروان يرد على عمر بن الخطاب ويشرّع الاعدام جزاء على كلمة: «اتق الله».

.. يا أيها الذين آمنوا ان كثيراً من الاحبار والرهبان ليأكلون أموال الناس بالباطل ويصدون عن سبيل الله.

تضمنت هذه الآية نقداً لرجال الدين من أهل الكتاب — اليهود والنصارى — لانحرافهم عن تعاليم الأنبياء وارتزاقهم بالدين. وأكثر من ذلك، صيرورتهم لصوصاً كالحكام يبتزون الناس ويشوشون عليهم أذهانهم. وليس من المؤكد ان كان القرآن قد استهدف من هذه الآية أن يفتح باباً للنقد يمكن أن يشمل رجال الملل الأخرى. لكننا نعرف ان هناك أحاديث نبوية تحذر الذين يأكلون الدنيا بالدين من المسلمين

وهي كثيرة منها حديث يقول: ان الدينار والدرهم أهلكا من قبلكم وهما مهلكاكم.. وأحاديث تحذر من «علماء السوء» وقراء القرآن الذين لا يتجاوز تراقيهم.. والمتدينين الذين يتخذون من العبادة سلماً الى شهواتهم.. وقد يكون النبي محمد قال ذلك حقاً، اذا لم نهمل قدرة القائد العبقري على استشراف تطور الاحداث من مقدماتها. لكنها على أية حال قد دخلت في المأثور الديني للمسلمين مكملة لفحوى الآية التي أدانت أهل الكتاب. ويعني ذلك بدوره ان النقد الذي وجهه القرآن الى الرهبان والأحبار يمكن أن يتوجه أيضاً الى رجال الدين المسلمين.

ان نقد الدين المسموح به في مصادر الشريعة لا يشمل، بالطبع. أصوله أو فروعه التي تتكون منها العقيدة بل هو مخصوص بالسلوك الديني؛ أي أنه نقد للمؤسسة الدينية بمن يمثلها من رجال دين. وهم في الأسلام: القراء. وهو اسمهم في صدر الاسلام، ثم الفقهاء والمحدثون والعلماء. وقد عرفوا بهذا الاسم في وقت لاحق. ويشمل اصطلاح رجال الدين كذلك القضاة رغم ان وظيفتهم ليست دينية لكن قضاءهم بموجب أحكام الشريعة أضفى عليهم صفة رجال الدين.

استمد المعارضون المسلمون مشروعية النقد السياسي. الى جانب الممارسة المأثورة عن حكم الراشدين، من آيات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ومن أحاديث نبوية فصلت مدى وكيفية تطبيق هذه الآيات. ومن الأحاديث المشهورة في هذا الباب قول النبي: «أفضل الجهاد كلمة حق أمام سلطان جائر» وهو تحريض مشدد على نقد السلطة. ويرد هذا الحديث في مصادر معتمدة تعزز توثيقه. رغم الشك فيما اذا كانت مثل هذه الأمور مطروحة في زمان النبي بالصيغة الحاسمة التي وردت في الحديث.

حمل الأدب العربي ــ الاسلامي بعضاً من هموم النقد التي حملتها المعارضة وسلكت فيها دروب الكفاح، السياسي والايديولوجي والمسلح. التي يتشكل منها تاريخ الثورة في الاسلام. والجزء الذي حمله الأدب يسير. اذا قيس بحجم هذا التاريخ. ويرجع ذلك الى غياب الأدباء عن ساحة المعارضة واندماج مصالحهم بمصالح الهيئات الحاكمة، بدءاً من الأموية، دون أن يتبلور لديهم من الوعي

الاجتماعي أو الحس الانساني ما يحفزهم على صياغة تاريخهم الخاص بهم.. لكن الأدب على أية حال ثبت له حضوراً في هذا الميدان الفسيح. اذا كان لا يكفي لتزكية الأدباء وتشريف تاريخهم فهو جدير بأن يصوغ لنا أمثولات وعي انساني حري بالتقدير والاستلهام.

تتوزع المادة النقدية في الأدب العربي — الاسلامي على امتداد الحقب الاسلامية في قاطعي الشعر والنثر. وهي صادرة عن فئتين من الأدباء: منتمون الى المعارضة موقفاً وادلوجة. ومستقلون ذوو مزاج نقدي أو وعي اجتماعي.. تتألف الأولى، رئيسياً، من أدباء الشيعة والخوارج. أما الثانية فمن أفراد متفرقين يحتويهم نفس الوسط الرسمي للأغلبية. وهناك حالة ثالثة لأدباء لا منتمين ولا رسميين سلكوا خطاً نقدياً تجاه السلطة أو المؤسسة الدينية. وهي حالة نادرة قد لا تتعدى أبو العلاء المعري، بقدر ما يصح لنا ادراجه في عداد الأدباء. ان مجال انتاج الفئة الثانية ضيق في جانبه النقدي لأنها مقيدة بحافز الرغبة من جهة ووازع الرهبة من جهة أخرى نظراً لاندماجها في الوسط الرسمي. أما المنتمون من الأدباء فإن حجم انتاجهم النقدي يتفاوت تبعاً لوعيهم الاجتماعي. وفي معظم الأحيان، نجد انتماءهم يتقوم على أساس ايديولوجي صرف، منعكساً في نتاج مخصّص لمآثر الفرقة أو مآسيها أو لمعتقداتها. بعيداً عن تداخلاتها الاجتماعية والسياسية. ويسري هذا الوصف على شعراء الشيعة — الإمامية الذين استغرقهم رثاء أهل البيت وهجاء خصومهم وقاتليهم. وعلى شعراء الخوارج الذين ركزت نتاجاتهم على فدائية الفرقة بمستوى جعل هذه النتاجات وطيساً للحماسة البطولية يلتهب بالعاطفة بقدر ما يفتقر الى المحتوى الاجتماعي. الذي كان بارزاً الى حد معين في تحركات الخوارج.

من بين المستقلين شعراء أو كتاب كبار يتصدرون تاريخ الأدب. ومثل ذلك يمكن أن يقال عن شعراء الشيعة التي استطاعت أن تضم إليها عدداً من شعراء الطبقة الأولى، بينهم شعراء كبار من الوسط الرسمي. ويختلف الأمر مع الخوارج. ففيما خلا شاعرين من البرهة الأموية هما الطِّرِمّاح بن حكيم وعمران بن حِطّان. فإن شعراء الخوارج مغمورون ومقلّون في النسبة الغالبة. وربما كان الفرق هنا راجعاً الى التفاوت في أهداف الفرقتين. وقد ركز الخوارج على النشاط المسلح ولم يعنوا كثيراً

بمتطلبات النشاط السياسي . مما عسّر عليهم التعايش مع بقية المسلمين وجعل الانتماء اليهم أكثر خطراً . أما الشيعة فجمعوا بين النشاطين وأعطوا الجانب الايدلوجي اهتماماً واسعاً (يؤكّده الثراء البالغ للثقافة الشيعية) وتوصلوا بمبدأ التقيّة ، الذي رفضه الخوارج . الى التعايش مع الفرق والطوائف الأخرى ، ولو ضمن شروط معقدة ومصاعب عرضتهم لمحن عديدة وان لم تحل دون مواصلة نشاطهم الثقافي .

الفرق الأخرى لم تنجب أدباء يمكن حسابهم عليها حصراً . ويرجع ذلك الى طبيعتها الخاصة . فالمعتزلة نشاط عقلي صرف أثر على الثقافة الأدبية وساعد على تطعيمها بمضمون عقلي دون أن يتغلغل في أوساط الأدباء أو يستّصىء أحداً منهم . يقول ابن سناء الملك في قصيدة غزل يشير الى حبيبه :

ولو أبصر النظّام جوهر ثغره لما شكّ يوماً أنه الجوهر الفرد !

والنظام فيلسوف معتزلي كان ينكر المذهب الذري ويقول بالقسمة اللامتناهية للأجسام وعدم جواز الوقوف عند جزء لا يتجزأ (جوهر فرد) تنتهي اليه الأشياء . ويعبر ابن سناء الملك هنا عن استيعابه لهذه النظرية الصعبة مؤكداً من خلالها سعة الأفق الثقافي لشعراء ذلك الوقت . دون أن يكون معتزلياً بالضرورة .

وكان للشيعة الاسماعيلية شعراء جروا على سنة شعراء الشيعة الإمامية في رثاء أهل البيت وهجاء خصومهم . مع توجه مباشر ضد العباسيين بوصفهم السلطة القائمة ، وهو ما يميزهم عن شعراء الامامية الذين استمروا على هجاء الأمويين بصرف النظر عن السلطة القائمة . أما القرامطة فلم يكن لهم شعراء ، بحكم البيئات الأمية التي نشأوا فيها (بقدر ما تكون القرمطة حركة اعراب وفلاحين) وقد وصلنا مع ذلك نتاج شعري محدود لثاني زعمائهم في شرقي الجزيرة العربية أبو طاهر الجنّابي ، بينما تميزت ثورة الزنج في البصرة بشاعر مجيد هو قائدها علي بن محمد العلوي . أما زنج البصرة أنفسهم فلم يظهر بينهم شاعر أو أديب ، نظراً لقرب عهدهم بالعراق وعدم مضي وقت يكفي لاندماجهم في الوسط واستيعابهم ثقافته . وهم فضلاً عن ذلك كادحون أميون ليس لهم من فرص الحياة ما يبلغ بهم حد الثقافة .

نحاول فيما يلي تخطيط مسرد بمصادر المادة النقدية الموجهة للدين والسياسة. والأدباء الذين ساهموا في انتاج هذه المادة. ولا يضم هذا المسرد المادة النقدبة المضادة للعقيدة. وهي أوسع كثيراً. لأن موضوعها تاريخ الفلسفة.

١ — نهج البلاغة :

أقدم عمل أدبي في الاسلام. بعد القرآن. وهو يشتمل على خطب علي بن أبي طالب ومراسلاته وأحاديثه. ورغم ان فيه الكثير من النصوص غير المقطوع بنسبتها الى علي. فان محتواه العام يحمل ملامح أدب صدر الاسلام وتبرز من خلاله شخصية علي بن أبي طالب بمكوناتها الأدبية والسياسية والدينية مع أسلوب بلاغي متفرد قد لا يضاهيه في العصور اللاحقة الا اسلوب أبو حيان التوحيدي. ومعظم نصوص النهج ترجع الى البرهة الممتدة بين أواخر حكم عثمان ونهاية خلافة علي، حيث احتدم الصراع بين المسلمين وبلغ نصابه الدموي بمقتل عثمان واستخلاف علي الذي استغرقت الحروب والتمردات سنيّه الأربع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي نهج البلاغة مادة نقدية وافرة تتألف من الخطب والمراسلات والأحاديث والكلمات القصيرة وموضوعاتها : الخلفاء الثلاثة الراشدون. الصحابة. قريش. بنو أمية. القبائل والعصبية القبلية. المتدينون. الولاة. الأغنياء. الخوارج... الخ. وقد ظهرت مؤخراً فهرسة مفصلة لنهج البلاغة قام بها الدكتور صبحي الصالح وطبعت في بيروت وطهران. وتحتوي الفهرسة على النص الكامل للنهج مع شروح للمفردات. وقد وضع الفهرس في ختامه. وهو يبدأ من ص ٧٣٣ حسب طبعة ايران ويتألف من فهرس للموضوعات العامة يليه فهرس للخطب. وآخر للرسائل مع فهارس عديدة للاعلام والبلدان والشعوب وغيرها. وقد ثبّت المفهرس المواد النقدية تحت الأبواب التالية :

النقد والتعريض — في فهرس الخطب ص ٧٧٤ — ٧٧٦

العتاب والتقريع — في فهرس الخطب ص ٧٧٦ — ٧٧٧

الشكوى — في فهرس الخطب ص ٧٨٤

الذم والهجاء — في فهرس الخطب ص٧٨٦

وفي فهرس الرسائل :

النقد والتعريض — ص ٧٨٩ — ٧٩١

التوبيخ والتقريع — ٧٩١

وهناك مواد نقدية تتضمنها أبواب :

التهديد والإنذار ص ٧٨١

المناظرة والجدل ص ٧٨٣

٢ — شعراء من الدولة الأموية :

عبد الله بن هُمام أو هشام السلولي : كان يمدح للكسب ، ويهجو الأمويين والزبيريين من منطلق وعي سياسي . أورد له المسعودي في مروج الذهب قصيدة في ذم الأمويين . والبلاذري في أنساب الأشراف قصيدة في ابن الزبير وولاته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ — الفرزدق :

من الوسط الرسمي . وكانت له مع ذلك ميول تشيع . يحتوي ديوانه على مقطعات وأبيات يهاجم فيها الأمويين وولاتهم . يتميز بعضها بحس اجتماعي مناوىء لسياسة الأمويين . وكان معادياً بشكل خاص لزياد بن أبيه والحجاج بن يوسف لاسرافهما في الطغيان . وقد هجا زياد بعد موته ، وقلما يصدر ذلك عن شعراء الهجاء ، الذين التزموا ، في جملتهم ، بالحديث النبوي : اذكروا محاسن موتاكم .

٤ — الكميت بن زيد الأسدي :

شاعر شيعي مُتَّتم . يرقى في الشعر الى طبقة الفرزدق وجرير لولا أن تحيز مؤرخي الأدب ، وهم رسميون أو سنة في الغالب ، نال من شهرته وأفقدنا الكثير من شعره . عرف الكميت بقصائده « الهاشميات » وهي قصائد سياسية دافع فيها عن أهل البيت ودعا لمبادىء الشيعة وهاجم الأمويين . ويمكن للباحث أن يجد في

الهاشميات، وفي بعض ما تبقى من شعر الكميت. أموراً تظهر لأول مرة في الشعر السياسي الاسلامي. منها:

ـــ مهاجمة السلطة كسلطة ذات سياسة معينة، معادية لمصالح الشعب. وليس مجرد هجاء الحكام بدافع شخصي أو طائفي أو حزبي. ويتركز الهجوم في الهاشميات على القمع والتجويع وخرق أحكام الشريعة ــ القانون الحاكم على السلطة ــ واستئثار أهل الحكم بخيرات المجتمع دون سائر الناس.

ـــ تقديم البديل السياسي للسلطة القائمة، بقدر ما يكون نقيضاً لسياساتها. والبديل هو حكم الشيعة المعوّل عليه في ازالة سياسة القمع وتوزيع الخيرات بالعدل.

ـــ اتجاه جبهوي يؤكد على نقاط الاتفاق مع الفئات المعادية للسلطة والتغاضي عن الخلافات العقائدية. ونجد هذا الاتجاه في مواضع من الهاشميات وفق فيها الشاعر بين رأي الشيعة في الخلافة وبين آراء بقية المسلمين المؤيدين للشيخين ــ أبو بكر وعمر. كما نجده في قصيدة بعث بها الى أهل خراسان حين ثاروا على الأمويين بقيادة الحارث بن سريج، وهو من المرجئة. رواها الطبري في التاريخ.

والكميت حالة نادرة في تاريخ الشعر السياسي، وبين شعراء الشيعة. ويصعب العثور على شاعر يوازيه في وعيه السياسي والاجتماعي حتى نهاية العصور الاسلامية.

تتوفر الهاشميات في طبعة حديثة صدرت بالنجف ــ العراق. وهناك طبعات عديدة نافدة.

٥ ــ شعراء الخوارج:

ذكرت آنفاً ان شعر الخوارج مستغرق في الحماسة. ويمكن العثور فيه مع ذلك على شذرات من النقد السياسي والاجتماعي. وقد جُمع هذا الشعر في مجلد صغير باعتناء الدكتور حسان عباس تحت عنوان: شعر الخوارج.

٦ــ بشار بن برد :

ربما استغرب القارىء اقحام بشار بن برد على هذه المهنة.. لكنه على أية حال من أهلها في الصميم. فلم يكن بشار فقط ذلك الشاعر الماجن الهجاء المداح فقط، بل هو مثقف واع برهن عن ادراك جيد لطبيعة السلطة في زمانه ــ الخلافة العباسية في شخص المنصور وابنه المهدي ــ واستبطن رغبة في التغيير دفعته الى المجازفة بتأييد ثورة البصرة عام ١٤٥. ولبشار مقطعات يهجو فيها العباسيين وولاتهم. وقد انتهى به هذا المسلك الى القتل بأمر المهدي بعد أن هجاه وهجا ولي عهده.

ديوان بشار بن برد مطبوع طبعة جيدة. ومن أشعاره النقدية في الديوان: الميمية في ثورة البصرة، البيتان الداليان في هجاء يعقوب بن داود وزير المهدي. والبيتان النونيان في هجاء المهدي وولي عهده.

ان بشار بن برد من الوسط الرسمي. ولم يكن منتمياً. وهناك شك في ايمانه. وتعكس شذراته النقدية مزاج مثقف حر معاد للطغيان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٧ــ دعبل الخزاعي :

شيعي منتم. تخصص في هجاء العباسيين وولاتهم وقتل بسبب ذلك. وهجاؤه يتراوح بين الغرض الشخصي والدافع السياسي، ويحتوي على لمسات من الوعي المضاد للسلطة الفاسدة. وله مراثي في أهل البيت تنضح بالأسى، غير أنها فقيرة بالمضمون الاجتماعي. اشهر قصائده السياسية: مدارس آيات. وأهاجيه متفرقة في المصادر كمعجم الأدباء لياقوت الحموي، وفيات الأعيان لابن خلكان، كتاب الغدير للاميني، عصر المأمون لأحمد فريد رفاعي وغيرها.

٨ــ المتنبي :

من الوسط الرسمي كما هو معروف. نشأ في بيئة شيعية ــ قرمطية غرست فيه وعياً اجتماعياً وسياسياً عميقاً. غير أن طموحه الفردي غطى على مبادئه الأولى، فاحترف المدح طمعاً في الإثراء والحصول على مركز رسمي. لكن المتنبي لم يفقد وعيه

الاجتماعي أو قدرته على الادراك وكانت له معرفة جيدة بالأوضاع السياسية أفصحت عنها انتقاداته اللاذعة لأمراء الطوائف في زمانه. ويحتفظ بقيمته السياسية من هذه الانتقادات ما عممه منها، دون ما اختص به حاكماً بعينه، لأنه في الأخيرة متأثر بدوافع شخصية، ومنها ما هو خاضع، فضلاً عن ذلك، لموقف طبقي وعنصري، كهجائه لكافور، الذي لا يمكن أن يوضع، كما يحاول بعض النقاد المعاصرين، على ملاك التصدي لطاغية لأنه محكوم بنزعة طبقية مستعلية على العبيد، وعنصرية معادية للسود.

الانتقادات المعممة للحكام تتوزع على العديد من مطولات وقصائد المتنبي كالنونية: «أفاضل الناس أغراض لدى الزمن» والميمية: «فؤاد ما تسليه المدام» والميمية الأخرى «حتى مَ نحن نساري النجم في الظلم».

٩ــ الجاحظ:

الجاحظ أديب ساخر ذو مزاج نقدي وحس اجتماعي مرهف. لكن سخريته تطرفت الى التحلل وعدم الالتزام، مما يفرقه عن أدباء ساخرين من طراز فولتير أو برناردشو. ومن هنا لا نلمس في كتابات الجاحظ رغم ثرائها الهائل والنزعة النقدية الطاغية فيها، قضية محددة يحوم الكاتب حولها أو يستهدف خدمتها. وقد خصّص الجاحظ عدداً من الكتب والرسائل لنقد فئات أو قطاعات اجتماعية معاصرة غير أنها لا تستوعب كامل المادة النقدية لديه. فقلما يخلو كتاب له من شذرات نقدية تشمل أحد مناحي الحياة على صعيد الفكر أو المجتمع أو السياسة أو الأديان وغير ذلك.

من أعمال الجاحظ المخصصة حصراً للنقد:

ــ البخلاء. وقد صرح الجاحظ في مقدمته انه موجه للأغنياء معتبراً ان اصطلاح بخيل مرادف لاصطلاح غني. وان الفقير لا يوصف بالبخل لأن مصروفه الشحيح ناتج عن رزقه الشحيح. فلا يكون المرء بخيلاً الا وهو ذو مال. ويحتوي الكتاب على زوايا اجتماعية عديدة يمكن للباحث أن ينفذ منها الى فضائح الطبقات الراقية في المجتمع الاسلامي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـــ مدح التجارة وذم عمل السلطان. رسالة ضد العمل في الدولة عدّد فيها مفاسد الادارة وكشف عن بعض التسلطات الشاذة للحكام. وقد دعا في هذه الرسالة الى الاعتماد في المعيشة على المهن الحرة بدلاً من التوظف في أجهزة الدولة أو العمل بمعيّة السلطان.

ـــ ذم أخلاق الكتاب. رسالة فضح فيها مفاسد الادارة.

ـــ ذم أخلاق المعلمين.. والمعلمون فئة مسكينة لم تكن تستحق من الجاحظ تخصيصها بكتاب. ويبدو مع ذلك أنه تأثر بالسلبيات الشائعة في سلوك المعلمين فوضع هذا الكتاب استجابة لهواجسه النقدية.

كتاب البخلاء متوفر في طبعات عديدة أفضلها طبعة طه الحاجري. أما الرسائل والكتب الأخرى فلم تصلنا كاملة. وقد نشرت أجزاء مهمة منها في مجاميع مختلفة حملت عنوان: رسائل الجاحظ. منها نشرة السندوبي ونشرة فلوجل. وهما نافدتان. والمتداول الآن طبعات غير علمية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٠ ـــ أبو حيان التوحيدي:

كاتب غير منتم ومحسوب على الوسط الرسمي. غير أنه عاش في غربة روحية عن هذا الوسط وحمل مقتاً شديداً للحكام رغم احتياجه الدائم اليهم. والتوحيدي مرهف الحس عصبي المزاج واسع الثقافة. وتقف هذه الخصال وراء اتجاه نقدي شغل حيزاً من مؤلفاته وتناول المؤسسة الدينية والسلطة بأسلوب مبطن جعل ابن الجوزي يعتبر التوحيدي من أخطر زنادقة الاسلام لأنه: جمجم ولم يفصح.

يمكن العثور على مادة نقدية وفيرة في الأعمال التالية لأبو حيان:

ـــ الامتناع والمؤانسة

ـــ البصائر والذخائر

وهما من مؤلفاته الجامعة (الموسوعية) ويتوفر كل منهما في طبعة علمية جيدة.

ـــ كتاب مثالب الوزيرين. ألفه لفضح اثنين من وزراء البويهيين. الصاحب بن

عباد وأبو الفضل بن العميد. والدافع لوضعه شخصي. هو سوء المعاملة التي لقيها الكاتب منهما. لكن محتوى الكتاب تجاوز الحدود الضيقة لهذا الدافع الى استيعاب واسع لسلوك رجال الدولة. وقد سجل التوحيدي ذلك بلغة عالية النبرة تحمل مرتكسات حسه الطبقي كأديب بائس.

١١ــ أبو العلاء المعري

لم يكن بودي أن أضع المعري على هذه القائمة. فهو ليس أديباً أو شاعراً بقدر ما هو ظاهرة معقدة لا يشكل الأدب الا عنصراً ثانوياً فيها. غير أن المعري تناول قضاياه على طريقة الأدباء، شعراً ونثراً فجرت العادة على تصنيفه أديباً.. وسيراً على هذه العادة أقول إن المعري، وهو ناقد في معظم ما كتب، قد مارس نقداً شاملاً ضد السلطة والمؤسسة الدينية نطالعه على وجه الخصوص في:

ــ اللزوميات

ــ الصاهل والشاحج.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واللزوميات معروفة ومتداولة في طبعات مختلفة. أما الصاهل والشاحج فكتاب نثر صدر في السنوات الأخيرة بتحقيق بنت الشاطىء. وقد استطرد فيه الى أمور تمس الدين والسلطة بأسلوب رمزي يصعب استجلاء مدلولاته الا بقراءة متأنية. وهو من مؤلفاته الخطرة التي تضمنت آراءه في الدين والسياسة والمجتمع.

ولعل القارىء يسأل عن رسالة الغفران. وقد أهملت ذكرها هنا لأن مضمونها مقتصر على نقد العقيدة وهي عمل فلسفي في المقام الأول يدخل البحث عنه في تاريخ الالحاد. على الرغم من طابعها الروائي.

١٢ــ الوهراني

عرف الوهراني بكتابه الذي نشر عام ١٩٦٨ بعنوان «منامات الوهراني ومقاماته ورسائله» وهو يشتمل على ٣٨ نصاً أدبياً بين مقامة ورسالة ومنام ادعى الكاتب أنه رآه في رقاده. والنصوص في مجملها نقدية وموضوعها أمراء وفقهاء وقضاة وأدباء

مصر والشام المعاصرون للمؤلف. وقد استخدم فيها لغة منفلتة لم توفر مفردة نابية أو عبارة بذيئة، ولا تسامحت مع أمير أو فقيه أو قاض فيما عدا السلطان الأكبر. صلاح الدين الأيوبي، الذي اختصه الوهراني بمدح لا أدري ان كان عن قناعة أم عن رهبة أو تملق. وأسلوب الوهراني كأسلوب معاصره القاضي الفاضل، لكنه مفعم بالحيوية والقوة. وخال الى حد بعيد من التكلف والتنطع الذي عرف به القاضي الفاضل. ويرجع ذلك الى شخصية الوهراني الشعبية التي ساعد على احتفاظها بخصائصها عدم توصله الى مركز رسمي متقدم كالذي تمتع به القاضي الفاضل، رغم اضطراره الى التعيش من عطايا المتنفذين. ان كتاب الوهراني مصدر غني بالكتابات النقدية البليغة يهم المؤرخ كما يهم الأديب وقد لا يستغني عنه القارىء المتطلع الى أدب يزيح عن روحه أوصاب الوسط المؤسسي الذي يعيش في ظله الباهظ، لا سيما وأن أدباء الوقت الراهن لا يزالون قاصرين، كبتاً أو قمعاً، عن التعامل مع مؤسساتهم على طريقة الوهراني.

حكاية أبو القاسم البغدادي:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عنوان كتاب مؤلفه محمد الأزدي وهو مجهول يرجّح بعض الباحثين — كالمحقق الدكتور مصطفى جواد — انه أبو حيان التوحيدي. والكتاب يجري على سَنَن الوهراني لكن لغته أشنع وأكثر انفلاتاً. حتى ليضعب على القارىء متابعة الكتاب دون أن يصاب بالدوار. والكتاب نقد اجتماعي وديني. في الأصل، غير أنه يتجاوز ذلك الى العبث بالطريقة التي ظهرت مؤخراً على يد الدادائيين: تهشيم اللغة، وفركشة العبارات والأفكار بذريعة تدمير الحالة الراهنة للمجتمع والطبيعة. ويبدو أبو القاسم البغدادي متحللاً من كل ارتباط بالوسط وفرضياته ومن هنا تحولت لديه مبادىء الدين والأخلاق. والتقاليد. الى ألاعيب لغوية معيارها الوحيد قدرته الذاتية على اختلاق العبارة أو إعادة صوغها لتندمج في سياق أحاديثه، التي تفتقر بدورها الى خطوط واضحة للبداية والنهاية.

طبع الكتاب في المانيا أوائل القرن العشرين. وهناك طبعة أوفست على الطبعة الالمانية أصدرتها مكتبة المثنّى في بغداد. وهو في حاجة الى طبعة شعبية تجعله في متناول اليد.

متفرقات شعر ونثر:

نصوص مشتتة لا تنحصر في مصدر أو فئة معينة من المصادر. يجد القارىء فيها نقداً للسلطة ورموزها أو للمؤسسة الدينية، أو لظواهر وحالات بشرية واجتماعية.. تتوزع هذه النصوص على مصادر التاريخ والأدب والفقه والحديث وكتب المنوعات والجغرافيا والتصوف، وربما قرأها الباحث على غلاف مخطوطة أو في أوراق مبعثرة بأية مكتبة في العالم تمتلك مخطوطات عربية.

بعض هذه النصوص منسوب لقائله وبعضها غير منسوب. ويبدو على الكثير مما هو غير منسوب ملامح الأدب الشعبي المجهول. أو الأدب السياسي السري. وقد جمعت جملة من غير المنسوب في أهاجي الوزراء ونشرتها سابقاً. ولدي جمل أخرى سيضمها كتاب قيد التأليف يتضمن مختارات من شعر الهجاء القديم.

* * *

هذا ما وصل اليه علمي من مصادر النقد السياسي والديني في الأدب العربي القديم. ولعل ما فاتني أكثر، فالمصادر العربية لا يحيط بها فرد. ولا يكفيها عمر انسان واحد. وحسبي أني بذلت فيها جهد المقل.

هادي العلوي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Antonin Artaud أنطونان آرتو

الهرب من الحضارة الغربيّة

١ — جئت الى المكسيك هارباً من الحضارة الغربية° ...

جئت إلى المكسيك هارباً من الحضارة الأوروبية . وريشة سبعة قرون أو ثمانية من الثقافة البورجوازية . لأنني أحقد على هذه الحضارة وهذه الثقافة . كنت أتمنّى أن أجد هنا شكلاً حيوياً من الثقافة ولكنني لم أجد غير جثّة الثقافة الأوروبية . التي بدأت أوروبا نفسها تتخلّى عنها .

في أوروبا . وفي فرنسا أيضاً . أناسٌ واعون . هؤلاء هم الثوريون . وأنا ثوري مثلهم . ولكنني أطمح إلى طرح مسألة الثورة بصورة شاملة . وأرى أن الماركسية غير كافية لإنجاز تصوّر شامل للثورة .

هذان النصان للشاعر السوريالي الفرنسي أنطونان آرتو كتبا خلال إقامته في المكسيك . قبيل عودته إلى باريس ودخوله مصحّة « روديس » للأمراض النفسيّة . سنة ١٩٣٦ . يعود هذان النصان إذن إلى المرحلة التي قاطع خلالها آرتو مجموعة السرياليين لتوجهها الماركسي الدغمائي . وفرّ من الغرب ، حسب تعبيره . للبحث عن آفاق حيويّة للثقافة خارج الأنماط العلمانيّة والبورجوازية المتحجّرة . ورحلته إلى المكسيك تندرج ضمن توجّهه الثوري الجديد .

ترجم النصان إلى العربية عن كتاب « رسائل ثوريّة » الّذي صدر في باريس عن دار « جاليمار » . سنة ١٩٧١ . وهو من كتب آرتو العديدة التي نشرت بعد موته . وبعد أن أعلن المثقفون الطلائعيّون في فرنسا عن ضرورة إعادة الإعتبار إلى هذا الكاتب الذي عاش حياة كئيبة وسيّئة . وخلّف كتابات مثيرة . أزعجت . بداية من الثلاثينات . « الإستبلشمنت » الفكري الغربي بشقيه : البورجوازي المحافظ والماركسي الدغمائي .

(م. ر. ك)

لقد طرحت ثورة ماركس مسألة الثورة الإجتماعية في شكل تقنيّ. أما أنا. فأرى أن الثورة الإجتماعية ليست سوى إحدى المظاهر المنفصلة للثورة الشاملة. وأن قَصْر الثورة حصراً على المظهر الإجتماعي هو امتناع عن إنجازها.

المسألة لا تبدو لي في استبدال طبقة بطبقة أخرى لغرضِ الوصول. في النهاية إلى إلغاء الطبقات. بل في البحث. داخل أشكال الحياة لدى الإنسان. عن أسباب الإنحراف الأبدي.

عندما يحدثني أحدٌ عن ضرورة توفير الغذاء فوراً. أجيب أنه من الواجب أن نبحث للتوّ عن الطرق التي تسمحُ لكلّ الناس بالغذاء فوراً. أما عندما يقول لي آخر: لنعطِ الأكل فوراً لكل الناس. ثم يمكن للفنون. والعلوم، والفكر بعد ذلك أن تتطور. فإنني أجيب: لا. لأن المسألة هنا لم تطرح في شكل جيّد.

فأنا أرى أنه لا ثورة دون ثورة في الثقافة. أي في طريقة فهمنا للحياة وطرحنا لمسألة الحياة. طَرِيقتنا الكونية. نحن البشر. كلّنا.

إنّ نزعَ الملكية عن كل من يملك شيء حسن. ولكن الأحسن. في رأيي. هو أن نجتثَّ. داخل كلِّ إنسانٍ. توقَه إلى الملكيّة.

الثقافة هي أن نأكل. وهي أيضاً أن نعرف كيف نأكل. وأنا. عندما أفكر. إنما آكل. ألتهمُ. وأستوعب أفكاراً. أتلقّى من الخارج تأثيرات الطبيعة. وألفظها إلى الخارج في شكل أفكارٍ. إنها الحركة الحيويّة نفسها. والوظيفة الحياتيّة نفسها التي تجعلني أفكر وآكل. إنّ عزل نشاط الجسد عن نشاط العقل طريقة مخطئة في طرحِ مسألة الحياة. والمفهوم المادي للعالم يميّز في الواقع بين هاتين الوظيفتين. فالماركسيون يرون أنه من الواجب تغذية الجسد لتمكين العقل من العمل بحرّية. وهو. في رأيي. موقف كسلان. وتصوّر خاطئ للسعادة الإنسانية.

إن كل عمليّة خلق هي عملية حرب: حرب ضدّ الجوع. ضد الطبيعة. ضد المرض. ضدّ الموت. ضد الحياة. وضدّ القدر.

لذالك لست من دُعَاة الاستمتاع بالسلام الفِردَي. ولا من مُحبّي فنون

السلام. فالخلق من مواقع السلام موقف بورجوازيّ. وأنا ضد كل المواقف البورجوازية لأن لي تصوّراً حقيقياً عن دأبِ الملكية. إنّ الجوعَ. والبرد. والحب. والمرض. والنوم ليست أشياء يمكن أن نحصل منها على متعة فنية. لست أرضى للفنانين أن يحصلوا على متعة فنية لقاء البرد، والجوع، والنوم. ولا أقبل بأن يمتلك الفنانون متعهم الخاصة بصورة فردية. لأنني ضدّ دأبِ الملكية. وضدّ دأب الإمتلاك على كل المستويات الممكنة.

هناك حرب بيني وبين الماركسية. وهذه الحرب ترتكز على تصوّر محدّد للوعي الفرديّ. فالماركسيّة تزعم أنه من المستحيل إدراك الوعي مباشرة. لأن الوعي شيء لا نعرف ما هو. وهي تريد أن تضغط على الأفراد حتى يسلكوا في المجتمع بعدالة. وذلك عن طريق حصرهم داخل حتمية الوقائع. إنّ في هذا الموقف احتقاراً للوعي الإنساني لا أوافق عليه بل إنني أرى. مثل الماركسية. أن الفرد بذاته متعفّن.

قد أوافق على عبودية الوعي الانساني للمادة. ولكنني لا أرى أن التحليل الإقتصادي للعالم. وحصر مشاكل العالم كلها في العنصر الإقتصادي فحسب يمثلان الطريق الصحيحة لبلوغ هذا الهدف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنّ إعطاء الغذاء لكل الناس ليس علاجاً كافيا للعالم. فإلى جانب المعدة المشبعة هناك نواقص الوعي. والأهواء. والأنانية الفرديّة. ودأب الجنون والجريمة. بل هناك أيضاً خيانات الأفراد. فلكلّ ثورة خونتها. ولمّا. في ظلّ حكم بروليتاريّ. يخون أحد البروليتاريين طبقته ويتّجه نحو اليمين. هل يعود ذلك لكونه كان يأكل كثيراً أو لكونه لم يكن يأكل بما فيه الكفاية؟ أطلب منكم أن تجيبوا. ولكن لا تتصوّروا أرجوكم أنني أبالغ في تبسيط المسألة.

أنا مثلكم. أحمل تصوّراً مادياً للحياة وللكائن. ولكن. لا يكفيني أن يتغذّى الإنسان. بل أريد أن أعرف كيف تنحرف حياة الإنسان. وكما توجد أمراض في أعضاء الإنسان. توجد في الوعي الانسانيّ انحرافات أعدها شخصيّاً مثل الأمراض. السرقة. والخيانة. والخدعة أمراض يجب أن نتغلّب عليها. لذلك أجهد

نفسي في الحصول على فكرة واضحة حول البيولوجياء الإنسانيّة حتّى أمنع جهلي بها من أن يمكّنها. يوماً. من الإنتقام منّي.

لقد طرحت الماركسية مسألة البيولوجياء الإنسانيّة في شكل خاطىء. فهي تنفي عالم الوعي. وأنا أريد أن ندخل عالم الوعي والسلاح بأيدينا. لأجل أن تتحقّق الثورة. أولاً. في ذلك العالم. نحن نعلم أن الموقف الماركسي يتمثّل في الوصول يوماً إلى تفسيرٍ ميكانيكيّ للوعي. ولكن. في انتظار أن يتحقّق لها ذلك. لا أدري أي جنون جديد سيجد الموت الكافي لسحق الثورة.

إن الماركسيّة تعجز عن تفسير ظاهرة الوعي وتمتنع عن الاعتراف بعالم الوعي لأنها ترى في ذلك اعترافاً بواقع العقل المطلق. أما أنا فأقول إنها تتّخذ بذلك موقفاً روحانيّاً. إن خوفها من دراسة الوعي كعالم بذاته يجعلها. عندما تتحدّث عن ظواهر الوعي. تواصل تطبيق المنطق الروحاني القديم الّذي يميّز بين المادة والعقل. فالمادي يقفُ عاجزاً أمام العقل. وأنا أريد أن ندخل ميدان الوعي والسلاح بأيدينا. لأن لي تصوّراً مادياً للعقل. رغم أن لي فلسفة في الحياة غير مادية.

يوجد في الروسيا اليوم شكل من التصوّف. فالمادية تصوّف. ومناهضة الإمبريالية تصوّف. والنضال ضدّ الفاشية تصوّف وتحطيم العائلة تصوّف. أعني أننا أمام مجموعة من الأفكار. يكفي فقط أن ننطق بها حتى تُؤثّر بصورة مباشرة في العقل. فالعقل الإنساني الّذي يعمل بسرعة. يحدّد موقفه الخارجيّ وسلوكه في الحياة تبعاً للأفكار التي يحملها. هناك ألخيمياء في الوعي تعمل بصورة فوريّة. ونحن نعدم الذين يخونون أفكارهم باسم قيمة تلك الأفكار والموقف الانسانيّ والمادي الذي تحمله. يُؤدّي بنا هذا إلى الاعتراف بحياة خاصة للوعي. للوعي الذي يشكّل الواقع ويزيّفه.

أقول إذن أنّ المادية. عندما لا تؤمن بحياة الأفكار. تضطرّ إلى التخلّي عن الكلام. فهي مدفوعة أولاً للاعتراف بحياة الأفكار وإلى الحكم على الأفكار حسب قوانين يستحيل التحقّق من صحّتها. وهي تتّخذ هذا الموقف لعجزها عن اتّخاذ غيره. ولأن التفسير الماديّ للعالم خلّف مجموعة من الوقائع التي تغيّر باستمرار حياة العالم ولم يفسّرها.

إنّ إعدام الخَوَنة شيء حسن . ولكنه موقف تبسيطيّ للغاية . من يغامر ويزعم أننا بهذه الطريقة نكون قد اجتثثنا دأب الخيانة ؟ أما أنا فأرى أن دَأبَ الخيانة شيء مادي يمكن معالجته . ويمكن القضاء عليه ماديا .

لقد خلّفت البيولوجياء الثوريّة داخل الوعي مجموعة كاملة من المفاهيم التي تنتمي أيضاً إلى وعي الثورة المضادّة . أي تصوّراً بورجوازيّاً للإنسان . والطبيعة . والحياة .

لهذا السبب أقول : لا ثورة دون ثورة في الثقافة . أي دون ثورة في الوعي الحديث تجاه الانسان . والطبيعة . والحياة .

إنّ التّصور الّذي يعزل مسألة الحياة عن مسألة الثقافة . ومسألة الحياة داخل الإنسان عن مسألة الحياة داخل الطبيعة . ومسألة الجسد عن مسألة العقل . ومسائل الأمراض الفزيولوجية عن مسائل الأمراض العقليّة . يمثّل في رأيي موقفا بورجوازيا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنَّ هذا الفهم التحليلي للعالم هو أكذوبة الثقافة الأوروبية . أي أكذوبة العقل الأبيض . وأضيف : لا ثورة دون ثورة ضدّ الثقافة الأوروبية . وضدّ كلّ أشكال العقل الأبيض . ولا أعزل هنا العقل الأبيض عن أشكال الحضارة البيضاء .

العقل الأبيض عقل ماديّ . بمعنى أنه لو كانت الحياة وليدة المادة نظلّ ننتظر خمسين ألف سنة من التجريب لأجل استخلاص قوانين الحياة من تجربة المادة . وعلى العكس . عندما أقول أن الحياة تتكلّم بالمادة . فإنني أصبح قادراً على تنظيم المادة فوراً عن طريق معرفة الحياة .

العالم البورجوازي لم يعرف الحياة أبداً . ولكنه عرف المادة . وعاش على تصوّر خاص لها . لكن إدراك الحياة فقط عن طريق التجربة يعني أن لكلّ تجربة في ذاتها قيمة حياة خاصة . ينتج عن هذا أن لكلّ شكل فنّي قيمة حياة خاصة . وأن الآثار الفنية تكسب قيمتها في شكلها ومن شكلها . والكتب من محتواها المكتوب .

توجد إذن فكرة رسْمَلة الأشكال كما يُوجد شكل رأسماليّ للحياة . لكنكم

ترون مثلي أن الثقافة لا توجد في الكتب. بل هي شكل من أشكال السلوك في الحياة. الثقافة هي الأكل. الشراب. النوم. الحب. التفكير. الحلم. لكنكم مع ذلك تحملون تصوّراً تجريبياً للحياة. لذلك أسألكم: كيف تحسون هذا التناقض؟

عندما تعترفون بأن الثقافة شيء حيويّ. فإنكم لا تستطيعون الاعتراف لأشكال الحياة المكتوبة. أو المرسومة. أو المنحوتة بوجود في ذاته. فأنتم ترون أن ما يحيا ليست الأشكال. بل الحياة التي توجد تحتها. بالتالي. يجب أن تكونوا مستعدّين مثلي لإحراق كل الأشكال التي لا تفعل سوى محاكاة الحياة. لأنه. إلى جانب رَسْمَلَةِ الأشكال. توجد فكرة تحجير الأشكال وحفظها. وهذا أيضاً موقف بورجوازيّ.

ولأنّ لي تصوّراً وحدوياً للثقافة. فإنني أرى أن التفكير. والنوم. والحلم. والأكل. هي كلها شيء واحد. كل هذه الأشياء تكوّن الحياة. ولكنّني أقول أن دأبَ من يُجمّع ويدّخر اللوحات والكتب ويكدّس الحجارة في المتاحف هو دأب من يَحتكِر أسباب العيش. ويخنق إنتاجَ العالم. ويحوّل إلى حسابِ بعض الأفراد مجموعة من الثروات المادية التي هي متعة كلّ الناس.

أقول إن الثقافة الحقيقيّة ليست الثقافة المكتوبة. لأن لي إحساساً حيوياً بالحياة. والثقافة مرتبطة بالمبدأ الحيويّ في الحياة. لكن أوروبا الرأسماليّة تؤمن بثقافة الكتب لأنّ في روحها المحافظة تصوّراً غير حيويّ للحياة.

أنا لا أومن بثقافة الكتب. ولا أومِنُ بثقافة الأشياء المكتوبة لأنني أنظر إلى الحياة كإنسانٍ حرٍّ. أي كإنسانٍ لم يتوصّل يوماً إلى حبسِ نفسه.

ولكنني أتساءل مع ذلك عن مصير الفكرة المادية عندما يكتشف لنا العلم. في مرحلة تطوّره الأخيرة. أنه لا مادّة في الوجود. وأن الحياة كلها طاقة. وأن المادة في أشكالها العديدة. ليست إلا تعبيراً عن تلك الطاقة.

إنّنا نَفْحَصُ الذرات. لنفهم المادة. لكن كل ذرة تختفي في غربال العلم وتتحوّل إلى ترجمة خاصّة لديناميّة الطاقة. والفكر الإنساني هو نفسه طاقة تتخذ أشكالاً

مختلفة. فما الذي يمنعنا من اعتبار هذه الطاقة في شكلها الخاص. ومن التقاط ذلك المصدر الحاد للطاقة؟

إنَّ العلمَ يحطِّم الفضاءات في الوقت نفسه الذي يحطّم فيه المادة. ويقال أن مفهوم الفضاء لم يعد إلا شكلاً يساعد العقل الانسانيّ على توزيع القوى المختلفة للطاقة. كل في مكانها. إنّ الثقافات الكبرى تنفي كلّها مفهوم الفضاء هذا. تتحدّث الصين. منذ سبعة أو ثمانية ألف عام. عن الفراغ. وتقول إنّ الفراغ يُوجد في أصل الحياة. وصليبُ المكسيك ينبجس أيضاً من الفراغ. ويمثّل تصوّراً للفضاء كما لو أنه ينتشر انطلاقاً من الفراغ. والفروع الستة للصليب الكامل تلتقي في النقطة نفسها. وتلك النقطة المحوريّة تمثّل الفراغ.

إنَّ صليب المسيح يرمز إلى فكرة إنسانيّة. فهو يمثّل موت المسيح. إنّها فكرة تمجيد الآلهة في شكل إنسان. وصليب المكسيك الذي ينبجس من الفراغ يكشف لنا كيفيّة انتشار الحياة داخل الفضاء. كما يبيّن لنا كيف يمكن لفراغ الفضاء أن يعطي مخرجاً للحياة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ — الأسرار الأبدية للثقافة

لكل ثقافة أصيلة أسرارها.

لذلك. قبل أن نتحدّث عن الأسس الكونيّة للثقافة. يجب أن نتحدّث عن الأسرار الأبديّة للثّقافة. أي الأسرار التي لم يكتشفها الإنسان أبداً.

الثقافة هي الدفق الرقيق للحياة في الجسم المتيقّظ للإنسان. ولكن. لا أحد استطاع أن يقول ما هي الحياة. فالقول بازهرار الروح الأبدي للثقافة داخل الإنسان هو القول بجهل الإنسان أمام ينابيع حياته الحقيقية.

هذا التواضع هو بالذّات أساس العلم. لأن الجهل أكثر إثارة من العلم. لأنه يحثّ فوق كل شيء على اجتناب الخطأ.

إنَّ الجهل. لمّا يكون مستنيراً وواعياً. يصبح إسمنتَ الحقيقة.

والإنسان الذي يرغب في أن يبني على أرض صلبة يعرف لتوّهِ **أين يجب عليه ألّا يضع قدميه**، ما دام الوعي مانِعَهُ.

لا شكّ أن مصدر الموجودات غامض. لكن الإنسان المدرك — في بداية معرفته — يهيّيء طريقاً. أو حاشية. أو موضعاً يمكن أن يتجلّى الغموض الكونيّ داخله.

الغريب في الإنسان أنه لا يعرف من أين أتى. لكنه يستعين بجهله — ذلك **المتأصّل** فيه — ليعرف بدقّة أين عليه أن يمضي.

والإنسان هنا يستفيد من الموقف التجريبي. أي من روح الإفتراض المنطقيّ والإستخدام الناجع والمثمر لخياله الذي لا يتعب.

وهو. لمّا يحتاج إلى مساعدة. يحوّل نظراته نحو الماضي ويستخدم ثمار تلك المسيرة العريقة والمتعثّرة لبني الإنسان وقد انتهوا إلى تجريد الطبيعة من أسرارها. بخيالهم وافتراضاتهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن السرّ الحقيقي لن يكشفه أحد. فهو يفوق كل وصف. وفي عمق كلّ ثقافة حقيقيّة تكمن بالضرورة أسرارٌ تفوق الوصف. فهي تنبثق من تلك الحاشية التي من فراغ. والتي يضطرّنا جهلُنا الأبديّ إلى حشر أصول الحقيقة داخلها.

لا توجد حضارة أو ثقافة أكثر **عقلانيّة** من حضارة الصين وثقافتها. حيث بلغت السيطرة على الطبيعة نهايتها القصوى. ولكن السيطرة على الطبيعة كانت فقط لغاية إضاءةِ عتمتها. لا وجود لآثار الفكر الغيبيّ. أو حتّى للفكر الصوفيّ في التصوّرات العقلانية للصين. كل شيء في هذه التصوّرات واقعيّ. وكل واقع فيها محسوس. لكن «طاوتي كنج» لِـ: لَاوْتسي يعلنُ وجود الفراغ في محور **الكل**. أي في محورِ الكلِّ الكونيّ. معنى ذلك أنه يوجد فراغ لن يملأه العلم أبداً. في حين أن الشعر. إذا اعتبرناه أداة عقلانيّة ونافعة للحدس. فإنه يستطيع مساعدتنا في وضع الأسس التي تسمح لنا بالتقدّم.

إنّ المكسيك القديم ساهمَ بقسط كبير في تأليف الكنز السرّي الذي منه تتغذّى الإنسانية منذ الأزل.

فنحن ندين له بكشوفات سيكولوجية من الطراز الأول . تلك الكشوفات التي كانت القرون الوسطى الأوروبية تشير إليها بمرموزة العالم الكبير والعالم الصغير . وهي تضع الإنسان. بما هو كون مصغّر. في نقطة التقاء كل القوى الكونيّة.

إذا عُدَّ الإنسان . هكذا . كوناً صغيراً . فإنه **يكون بعيداً عن اليأس** . ومثل هذا اليأس ـــ الذي سمّي «داء العصر» والذي ظهر من جديد في فرنسا . ولكن في شكل مفزع تدلُّ عليه عمليّات الإنتحار المدويّة في عهد السورياليّة ـــ هذا اليأس كان إذن يتلاشى تلقائيا . فكلّ قوى الكونِ كانت تشارك في امتصاصه.

كان الإنسانُ يقفُ في حالة توازن فوق الكون . ويتنفّس مع الحياةَ في الكون . ويمتلك وسائل معروفة لمعالجة الحياة النفسيّة من خلال الكون.

إنّ إيقاظ حياة الكون المعتّمة والبحث داخلها عن إمدادات . كان وسيلة للصراع ضدّ بعض الجرائم. أي ضدّ صنفٍ معيّن من الجرائم الغامضة.

لم يكن التعليم مثلما هو عليه اليوم . أي تقنية بسيطة **لتمرين الذاكرة** . بل كان استحضاراً مادياً للقوى . أو أنّ التعليم . إن صحّ التعبير . كان **يصقل** جسم الإنسان حتّى تنبعث القوى داخله.

إنّ المسرح والحفلات المقدّسة الكبرى بوميض أصواتها المتدافعة . وإعاداتها الإيقاعيّة للصور التي تغوص داخل اللّاوعي الإنسانيّ . تصلح كلّها لذلك.

والطّوطميّة لم تكن شعوذة فظّة . أو معتقداً خرافياً يرجع إلى العهود الإنسانيّة الأولى . بل كانت تطبيقاً عملياً لعلمٍ قائم. إن لم يكن كذلك . فماذا نحن مكوّنون؟ هل يرى الإنسان نفسه فريداً . دون صلات تربطه بحياة الأنواع الأخرى ـــ الأزهار، والنباتات . والغلال ـــ . أو تربطه بحياة مدينة . أو نهر . أو منظر طبيعيّ . أو غابة؟

إنّ روح المادة هي نفسها في كل الأشياء. والطقوس الدينية اليوم كانت في الماضي تبدو مجرّدة من محتواها الخرافيّ . وذلك بفضل المسرح الذي كان قوّة إجتماعيّة تعمل بوسائل طقوسيّة وعلميّة **خارج** وعي الشعوب التي حرّضتها الأديان على التعصّب.

إننا نشترك في كل الأشكال الممكنة للحياة . ولا وعينا الإنساني يثقله تأسس عريق في القدم. وليس من العقل أن نحدّ من الحياة . إنّ شيئاً ممّا كنا في الماضي . وخاصّة ممّا **يجب أن نكون اليوم** . يرقد بإصرارٍ في الحجارة . والنباتات . والحيوانات . ومناظر الطبيعة . والغابات .

هناك ذوات من **إنيّتنا** الماضية أو الآتية تهيم في الطبيعة حيث تعمل قوانين كونيّة دقيقة على تجميعها . ومن العدل أن نبحث عن إجابات فعّالة . وسريعة . وسهلة أيضاً . في كل العناصر المنحلّة .

إنّ في عمليّة الوعي بكل ما يوحّدنا . ماديّا . بالحياة العامة موقفا علمياً . لا يستطيع العلم اليوم دحضه . ما دامت الكشوفات الفيزيائية الاخيرة تختزل العالم في شكل طاقة . وما دامت الكشوفات السيكولوجية الأخيرة تثبت أن الإنسان ليس جوهراً ثابتاً . وأنه . بالنواحي الخفيّة التي في وعيه . ينتمي إلى المستقبل بالدّرجة نفسها التي ينتمي بها إلى الماضي .

يملك لاوعي كل إنسان . ولكن بدرجة متفاوتة وحسب قوّة عبقريّته الذّاتية . كنزاً من الصور العريقة التي ألبستها أجيال المكنسيك القديم معطفا من المرموزات الغامضة .

لذلك . ننتظر . إلى جانب ثورة إجتماعيّة واقتصاديّة **ضروريّة** . ثورة أخرى في الوعي تمكّننا من مداواة الحياة .

وعلى المكسيك الحديث أن يقوم بهذه الثورة .

ترجمة : **محمد رضا الكافي**

(تونس)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com